DRACO

8-9

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

1999

DRACO

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA

8-9

1999

Fundación Municipal de Cultura.
Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES

DRACO : Revista de literatura española/director Manuel J. Ramos Ortega. -- N. 1 (1989)- Cádiz : Universidad, Servicio de Publicaciones, 1989-

Anual. -- Descripción basada en: n. 8-9 (1999).

ISSN: 214-9842

1. Literatura española-Publicaciones periódicas. I. Ramos Ortega, Manuel J., dir. II. Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, ed. III Título.

860(051)

Este número ha contado con la colaboración de la
Fundación Municipal de Cultura
del
Excmo. Ayuntamiento de Cádiz

Diseño de portada:
Nieves Vázquez Recio
y Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier

© UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

I.S.S.N.: 0214-9842
Depósito Legal: CA-522/89

Fotocomposición: Consegraf
Imprime: Imprenta Repeto - Cádiz

DRACO

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DIRECTOR

MANUEL J. RAMOS ORTEGA

CONSEJO DE REDACCIÓN

VIRTUDES ATERO BURGOS, MARIETA CANTOS CASENAVE, FERNANDO DURÁN LÓPEZ, ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO, JOSÉ JURADO MORALES, ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, ALBERTO ROMERO FERRER, MªJESÚS RUIZ FERNÁNDEZ, NIEVES VÁZQUEZ RECIO

DIRECCIÓN

Área de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Bartolomé, s/n. - 11080 Cádiz

CONSEJO ASESOR

VICENTE BELTRÁN PEPIÓ (Univ. Central de Barcelona), JUAN MANUEL CACHO BLECUA (Univ. Zaragoza), CRISTÓBAL CUEVAS (Univ. Málaga), FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA (Univ. Murcia), LAURA DOLFI (Univ. de Génova), RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS (Univ. Valladolid), SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA (The Ohio State University), LUCIANO GARCÍA LORENZO (UNED de Madrid), CLAUDIO GUILLÉN, EMILIO MIRÓ GONZÁLEZ (Univ. Complutense de Madrid), CÉSAR OLIVA (Univ. de Murcia), MARIANO DE PACO (Univ. de Murcia), EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS (Univ. de Valencia), ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (Univ. La Coruña), RICARDO SANABRE (Univ. Salamanca), GLEN SMITH (Univ. Cambridge), GREGORIO TORRES NEBRERA (Univ. Extremadura)

SUMARIO

I. OBRA INÉDITA

FERNANDO QUIÑONES
Historias de la nieve 13

II. ESTUDIOS

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO
"Fernando Quiñones: Un compromiso vital con su tiempo, con su espacio" 33

Mª ROSARIO MOYA
"Los comienzos de una vocación literaria" 49

ENRIQUE MONTIEL
"Cádiz como fascinación en Fernando Quiñones" 65

ANDRÉS VILLAGRÁ
"Cuestión de estilo y testimonio en la obra de Fernando Quiñones" 71

PILAR PAZ PASAMAR
"El tiempo en las *Crónicas del Yemen*" 81

MARIETA CANTOS CASENAVE
"El tiempo en la narrativa de Fernando Quiñones" 85

PEDRO PAYÁN SOTOMAYOR
"El habla de Cádiz en la narrativa de Fernando Quiñones" . . . 99

JORGE PAZ PASAMAR
"El habla popular andaluza en las mujeres de Quiñones" . . .109

MANUEL RAMOS ORTEGA
"*La canción del pirata* de Fernando Quiñones" 139

MIGUEL A. GARCÍA ARGÜEZ
"Realismo e irrealidad en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*" 147

VIRTUDES ATERO Y Mª JESÚS RUIZ
"Dos lecturas para dos voces" 157

MERCEDES JULIÁ
"Autoficción e Historia en *El coro a dos voces* de Fernando Quiñones" 167

ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE
"La novela como vampirización: en torno a *La visita* (1998) de Fernando Quiñones" 181

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO
"Ante la reedición de *La gran temporada*" 227

JOSÉ JURADO MORALES
"Procedimientos y filiaciones de los cuentos del *Sexteto de amor ibérico* (1972) de Fernando Quiñones" 233

GUY. H. WOOD
"Las influencias de Hemingway e *In our time* en *El viejo país* de Fernando Quiñones" 247

ROSARIO MARTÍNEZ GALÁN
"*Andalucía en pie:* una propuesta escénica de Fernando Quiñones" 259

Mª CARMEN GARCÍA TEJERA:
"El flamenco y la obra de Fernando Quiñones o un recorrido de 'ida y vuelta'" 285

ELENA QUIRÓS ACEVEDO
"Fernando Quiñones y sus Alcances" 297

III. BIBLIOGRAFÍA. EDICIONES 307

PRÓLOGO

Fernando Quiñones (1930-1998)

Es difícil encontrar en la literatura de este último cuarto de siglo, un escritor de tanta vocación vital como Fernando Quiñones. Fernando no sólo amaba la literatura sino que la vivía. *"Nunca, tampoco* –dijo refiriéndose a su obra en el discurso de investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Cádiz–, *les consentí frialdad a mis páginas; la literatura es para uno, sobre todo, una proyección de la vida y no un ejercicio verbal por perfecto y meritorio que sea; no hay arte para mí si no huele a glóbulos rojos más que a papel...".*

Fernando en donde trabajaba no era en la mesa de su despacho, si es que lo tenía –creo que sí– en su gaditana casa de la calle Rosario Cepeda, ahí puede que llevara a cabo la escritura material de una obra con más de sesenta volúmenes, entre prosa, poesía y colaboraciones periodísticas, él en donde de verdad escribía era en la calle: en el barrio de la Viña, en Hospital de Mujeres, en la Plaza de Abastos, en el Mentidero y, sobre todo, en la Caleta. A Fernando sólo le bastaba oir hablar a sus paisanos para echar a volar su imaginación. En la calle era donde de verdad él llenaba el depósito de su inspiración.

Fernando era además un contador de historias en estado puro. "Si yo les contara", la fórmula narrativa con la que termina Hortensia Romero su monólogo del relato *La legionaria,* así lo demuestra. Y es que Fernando más que un "escribidor" –como diría Vargas Llosa– era un contador oral, sin nada que envidiarle al narrador de historias de la plaza de Marrakech, ni al narracuentos que inicia sus relatos con fórmulas del tipo "érase una vez". Para esto Fernando Quiñones se sirvió de una sensibilidad y curiosidad fuera de lo normal, con un oído finísimo y agudísimo que puso al servicio de una literatura en donde siempre afloraba una especial solidaridad hacia personajes marginales e incluso antisociales, como la Hortensia Romero, el pícaro Juan Cantueso o Miguel Pantalón, el "cantaor" de *El testigo.*

Sin embargo, *Las crónicas,* la obra poética en donde Fernando ha ido vertiendo su quehacer poético en los últimos treinta años, pone de

manifiesto una voluntad que podríamos denominar culta, pero sin perder un ápice de la narratividad de sus textos en prosa. Es éste, sin duda, uno de los rasgos más característicos de la obra de Quiñones: el hibridismo literario, su voluntad de mezclar los géneros. Si en *Las crónicas* asistimos a lo que podría ser el relato más largo de la obra literaria de Quiñones, en sus relatos breves hay siempre –por aquello que decíamos antes del carácter oral de sus textos– una gran potencialidad dramática y –de hecho– la mayoría de sus relatos (como ocurrió con *La legionaria* y *El testigo*) son representables. En este sentido, se ha dicho, con razón, que el conjunto de la obra de Fernando es "una novela extensa, compleja, a la vez en verso y prosa, ensayo, periodismo...". En efecto, este mosaico multicolor que era su obra, que él sabía adornar con mil historias sacadas de la realidad o de su imaginación, se apoyaba, de forma explícita o no, en la tradición culta que él conocía, casi tanto o más que la popular. Por otra parte, la riqueza oral del lenguaje andaluz es tan grande que Fernando no sólo bebía en las fuentes populares de los cancioneros tradicionales, sino, como hemos dicho, en el habla de la calle.

Léase esta presentación como un pálido reflejo de la rica personalidad de Fernando Quiñones. El lector que siga adelante en la lectura de este monográfico de *Draco* tendrá una cumplida y completa visión de la obra literaria de Quiñones desde todos los géneros en donde ejerció su maestría: la narrativa, la poesía, el teatro... Soy de los que cree –estoy convencido de ello– de que la obra de Quiñones no sólo se mantendrá a un nivel alto de valoración crítica, sino que crecerá con el tiempo. Por lo demás y, como él mismo dijo con ocasión de su investidura como doctor *honoris causa:* "...puesto a celebrarme y cansado de falsas modestias, no vacilaré en afirmar que, sin sobra de dudas, soy el más completo y el mejor escritor de la gaditana calle Rosario Cepeda, que cuenta con treinta y cuatro casapuertas por ninguna de las cuales, creo, entra o sale ningún espécimen del ramo, salvo los que me visitan en casa".

Manuel J. Ramos Ortega.

I. OBRA INÉDITA

Historias de la nieve[1]

FERNANDO QUIÑONES

El Reencuentro

Insignificante o no, el hecho que sigue es veraz en cada uno de sus detalles, nombres y circunstancias.

No recuerdo en qué invierno de los sesenta, el joven autor teatral nicaragüense Rolando Steiner, autor de la comedia *El amante de Lord Chatterley,* viajó por primera vez a Europa, a España en concreto. Conviene señalar desde ahora que otros eventuales viajes fuera de su país, a México por ejemplo o al sureste de Estados Unidos, lo habían alejado poco del trópico. De Austria o Alemania llegaron sus mayores, pero en rasgos, cabellos y el tono oliváceo de la tez, era el indio nahuatl o el maya quien predominaba en su aspecto.

En Madrid, el hombre se relacionó enseguida con un grupo de escritores especialmente amigos de Nicaragua, entre los que se cuenta quien redacta estos párrafos y que ya lo había tratado en Managua. A poco, Steiner conoció a la mujer con quien se casaría, Margarita Aguirre, hermana de Francisca la escritora y cuñada del poeta Félix Grande. Vuelto con ella a Nicaragua, tuvo una hija allí, murió prematuramente y Margarita regresó a España con su criatura.

---

[1] Inéditas del libro *Tusitala,* EL REENCUENTRO fue publicado en versión muy aproximada en *La Ronda del Libro* (Cádiz) nº 3 (abril, 1999), pp.1 y 3.

Todos estos datos tienden a legitimar el mínimo y raro sucedido que ahora viene, y algunos querrían hasta ayudar a interpretarlo, cosa poco fácil.

Rolando Steiner llegó a Madrid en días de nieve, ya deshecha en la capital pero muy abundante en la sierra que, como un telón de fondo, empinaba al fondo de la ciudad sus crestas blancas. Era natural que el nicaragüense las contemplara con curiosidad y gusto; más allá de cualquier imagen en el cine o en la televisión, más allá de lecturas o conversaciones sobre ella, aquel hombre del trópico veía la nieve verdadera por primera vez, así fuera desde lejos. Pero dos días más tarde no iba ya a verla sino a vivirla porque, creo que pensando en agradarle, resolví irnos a pasar el fin de semana con otros amigos en la población y estación de invierno guardarremeña de Cercedilla.

–Para que te empapes de nieve– le dije a Steiner, sin figurarme en qué iba a desembocar la recomendación.

Salimos de Madrid temprano, en autobús. A las diez de la mañana ya estábamos en el pueblo, y es bueno precisar que ningún elemento excitante intervino en el curioso suceso inmediato: ni cerramos el desayuno con licor, ni se padecían resaca o retumbos alcohólicos de la noche previa, pródiga en lo de Jerez y en lo de Escocia.

De momento había cesado de nevar, pero todo era nieve alrededor, cerca y lejos. Marchando hacia el aislado chalet rústico que nos acogería, el camino de tierra también estaba cubierto por dos o tres dedos de la nieve que llenaba las cunetas laterales y se amontonaba, ya sin estorbos, al otro lado de ellas. La literaria expedición, con Luis Rocha, los Grande y Eduardo Tijeras redondeando el número de seis, hablábamos al paso de cien cosas, deseando llegar para encender la chimenea. Steiner guardaba silencio y casi no quitaba la vista del paisaje; a poco, él y yo nos quedamos algo rezagados.

Y ese fue el momento en que el nicaragüense corrió de golpe al lado izquierdo de camino, saltó sobre la cuneta y se arrojó de cabeza en la nieve acumulada y virgen.

Creí en principio que se trataba de una broma, incluso de una agradecida y contenta amabilidad hacia sus introductores en aquel mundo blanco. Pero en cuanto pude ver bien a Steiner me percaté de que la cosa no iba por ahí. Sin reir o retozar, tumbado cara al suelo, Rolando Steiner hundía una y otra vez lentamente nariz, boca y ojos en la nieve blanda. Camino arriba, una veintena de metros allá, los amigos adelan-

tados se detuvieron a mirar, sonrientes. Todos estaban en que se trataba de una broma o la pirueta que uno mismo también se había imaginado. Idea de la que acabé de despedirme cuando Steiner, sin quitarme entonces los ojos de encima y realmente conmovido, se sentó en la nieve y me mostró un puñado de ella en sus manos, levantándola despacio como un cáliz sagrado mientras las lágrimas bañaban sus ojos.

Es verdad que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, y aun quién sabe si menos. Pero intuí que de ridículo no había nada en todo aquello, y ni siquiera de teatral. Vi a Steiner hacer un esfuerzo por levantarse y reponerse (no encuentro otra palabra), preocupado él quizá porque los demás, aunque algo distanciados, también lo vieran llorar. Y luego no le fue tan fácil reincorporarse a la marcha del grupo y a las joviales ocurrencias que saltaban por el aire helado.

Tuve claro enseguida que tampoco Steiner sabía por qué había hecho aquello.

–¿Qué? ¿Te atracaste de nieve, no?– le dijo uno de los más alejados.

–Ya habéis visto– contesté por él.

No conté después, ni nunca, lo presenciado tan de cerca. Sólo lo fui convirtiendo en preguntas para mí, que tampoco difundí ni he atinado a responderme satisfactoriamente. Pero ahora voy a aventurar dos de esos cuestionamientos.

El conocimiento físico de la nieve, el contacto con algo tan peculiar, bello y aséptico, tan opuesto a sus trópicos, pudo impresionar bruscamente a un hijo del ardor, a un hombre muy sensible, hecho al grito de los zanates clarineros en Managua, al merodeo de los zorros (nada que ver con los nuestros) por los tejados de la ciudad misma y a la presencia dispersa pero evidente, también en plena capital, de los calientes bosques inmediatos y de los lagos tibios.

Ahora bien: yéndonos a otra conjetura más honda y menos fácil, no parece exagerado pensar que si los genes perduran en nosotros con más fuerza de lo que creemos, que si de algún modo nuestros antepasados perviven parcial y oscuramente en nosotros de un modo que nunca alcanzaremos a comprender, acaso pudo tener lugar un sordo, fuerte choque entre las básicas cuna y condición tropicales de Steiner y la nieve, esa memoria olvidada pero en su sangre, una herencia de los ancestros germánicos, para quienes las nevadas eran cosa habitual. El reencuentro inconsciente con un pasado que él no conoció, un reencuentro situado más allá de la razón y que no puede explicarse ni entenderse, sino vivirse.

Ya quedó dicho que, como de tantos otros hechos y cosas, nada he acabado por entender en firme en cuanto a aquel veloz suceso, así como que tampoco lo supo Steiner, a quien se lo pregunté en privado la mañana siguiente mientras el viento de invierno en los árboles, y los esquilones de una vacada próxima, acentuaban la paz montañera. Única conclusión común que sacamos en limpio giró en torno a que, ante ciertos inasequibles recovecos humanos, de bien poco suelen servir exploraciones y análisis. Más vivas, y también más indescifrables, están las emociones.

Un puñado de nieve levantado despacio por alguien que lloró al tocarla, puede encerrar muchas ciegas, muchas secretas páginas del Tiempo.

Svriakov y los lobos

Para Nadia.

Apenas conocerse que aquel invierno iba a ser especialmente malo, a Isaías Svriakov le acudió otra vez a la cabeza aquello que le inquietaba y que, a veces, incluso temía pensar. Sabía muy bien que esa idea a nadie iba a hacerle gracia en la aldea ni en la comarca, y él mismo se sentía dividido entre un impulso de aceptación y otro de rechazo hacia ella. Un rechazo de cariz profesional y social, mientras que su cara opuesta se basaba en el puro sentir personal.

Pero veamos dónde y cómo transcurrió esta historia.

Hacia 1840, la opresión zarista y la plaga de las manadas de lobos eran las dos mayores desgracias de Rusia. Hechas con desgana, sólo para cumplir, las batidas oficiales contra los lobos casi no disminuían las manadas, y tampoco las organizadas por los campesinos a duras penas y con muy pocos medios. Unas y otras, las batidas de los soldados y las de los *mujiks,* los hombres del campo, incluso habían dado en alguna verdadera batalla, con hombres, perros y caballos arrollados y muertos por las manadas imponentes y su encarnizamiento en combate.

En Siberia, ya al norte de Trevno y sobre todo en invierno, viajar en el único transporte posible, el trineo, significaba darse a una muerte casi segura. Era frecuente que, a la manera de los leones cuando cazan, los lobos persiguieran los trineos forzándolos a desviarse hacia donde otros relevos descansados continuaban la persecución hasta rendir a la presa. Acabada la cacería, en el abandono de la estepa helada no llegaban a verse otros rastros que huesos dispersos, cuatro trapos y la carcasa de madera y metal del trineo, devorados los hombres junto con sus ropas de piel y lana, los perros con sus riendas y aun las pieles más secas y duras contra el frío.

No habrá, pues, que subrayar aquí el odio mortal de los hombres del campo hacia los lobos, que les impedían también la crianza de rebaños rentables de pastoreo, salvo a los dos terratenientes ricos de la comarca, con dinero como para disponerles a las majadas cuantos guardianes y perros de combate con carlancas al cuello fueran necesarios, incluidos verdaderos rediles fortificados, contra cuyas fuertes paredes de leño se lanzaban balando las enloquecidas ovejas apenas ventear alguna manada de sus mortales enemigos... Aun así, un total de cien y más cabezas, entre ovejas y corderos, no dejaba de caer cada año en poder de los lobos, atentos a atraparlas en cualquier estación y paraje.

Del lugar llamado Vilna ni podía decirse que fuera una aldea. Abierto a la estepa al borde de un gran bosque de abedules, todo su caserío consistía en ocho fuertes cabañones de madera, con otras tantas construcciones, a pocos pasos de cada uno y también de troncos gruesos, que eran a la vez silo, cuadra, establo y corral. La leña y el carboneo, con alguna tierra de labranza y una mínima agricultura casera, restringidas al rigor del clima, componían los recursos del lugarejo.

Tres veces al año, en cuanto lo permitía el tiempo y sin hacerse anunciar, Gorski, el prefecto del gobierno, bajaba a Vilna desde Nensk, la pobre capital de la región, a unas dos leguas de camino. El objeto de su viaje era el cobro de los impuestos (mitad en dinero, mitad en especies), comprobar que sus bandos se cumplían y pagar sobre la marcha las recompensas por las muertes de lobos, a razón de cuatro kopeks por cada piel entregada, una cifra nada despreciable para un campesino de aquellos años y lugares.

A finales de Septiembre ya andaba el invierno siberiano encima y, con él, las obligadas precauciones contra los lobos. Antes o después, su presencia estaba asegurada en Vilna, como en todos los pequeños caseríos circundantes, sin que los frenase la muerte de los que cayeran a tiro de las dos torpes escopetas del lugar, disparadas además desde posiciones muy prudentes pero nada prácticas. Lejos de espantar a los vivos, esos lobos caídos o maltrechos eran engullidos también, y el posterior rescate de sus pieles para cobrarlas resultaba difícil a veces, ya que estaban demasiado destrozadas o a medio comer.

Idéntica a las otras siete, la casa de Isaías Svriakov era en Vilna la más adelantada hacia la estepa.

Svriakov, de cincuenta años y hombre cariñoso, vivía con Sonia Yáshina, su mujer, su joven hija Katia y su tiro de perros por los que sentía una auténtica pasión.

–Isaías Svriakov, ¡los quieres más que a nosotras! –solía decirle Sonia, riendo, al verlo acariciarlos y aun besarlos.

–Es otra cosa, mujer –le aclaraba el hombre.

Pues bien: célebre por su extremado rigor en toda Rusia y en la Europa del Este, el invierno de 1842 comenzó a notarse desde mucho antes de su comienzo.

Sabían los campesinos que a peor tiempo, más lobos, y que, como en otros años semejantes, nadie podría moverse de las casas en días y días. Se hacía preciso llevar a ellas una gran provisión de leña para la chimenea, que era también la cocina, así como de granos, legumbres y

tasajo, almacenados normalmente en el granero de las cuadras. En éstas se dejaban asimismo buenas cantidades de pienso y agua para el ganado bien encerrado y al seguro, ya que no iba a ser posible atenderlo a diario como de costumbre.

La familia Svriakov contaba, aparte los ocho perros de trineo, con dos caballos, dos burros, un buey para arar y otras faenas pesadas, así como docena y media de aves de corral, y un tercer asno al que llamaban Danko, inútil para todo dadas unas deformaciones en sus patas delanteras, como dos grandes abscesos en las rodillas, que acababan separándole y torciéndole los cascos delanteros hasta impedirle andar a derechas. En aquel medio tan escaso, mantener y cuidar a un animal que para nada servía era una carga y casi un lujo pero Svriakov tenía allí por lástima al burro inválido, aunque seguro de que el menor provecho iba a sacarle nunca.

Dado el caso especialmente "amoroso" de Svriakov, los perros convivían con la familia y no en la cuadra mientras durasen en el lugar los peligros mayores de lobos, es decir, hasta que sus manadas no tomasen el rumbo de otra aldehuela para regresar de nuevo a Vilna cuando menos se les esperaba y ya que solían recorrer en círculo la comarca, de caserío en caserío, a la búsqueda de nuevas posibilidades de matar.

Pues bien: avisados como todos los vecinos de la invernada que habrían de afrontar aquel año 42, los Sriakov redoblaron sus precauciones. Clavetearon las ventanas con tablones gruesos, repasaron las trancas de las puertas, casa y corral, y el hombre se ocupó de subir a los dos tejados para comprobar su firmeza, ya que, exasperados, los lobos también se las ingeniaban para subir a ellos por si desde allí podían caer sobre hombres o animales.

Ya en el curso de esas faenas, Isaías Svriakov volvió a pensar repetidamente en lo que hubiera preferido no pensar, seguro de que, al menos de momento, ni a su familia debía confiarle aquella idea o sentimiento que crecía en él año tras año y que en éste le llegaba impetuoso, acompañado del deseo, casi necesidad, de una acción concreta.

Las ventanas de troncos fueron objeto de refuerzos especiales. Nadie olvidaba en la comarca que, cinco años atrás y en un invierno tan duro como el que se presentaba, un matrimonio mayor y su pequeño nieto habían sido muertos por los lobos en su misma casa de Drovsk, otra aldeucha semejante a Vilna y a menos de media legua de distancia.

Desoyendo las medidas de seguridad dictadas en un bando por el perfecto Gorski, y deseosos de contemplar el paisaje sin estorbos y de recibir un poco más la menguada luz de los cortos días, la anciana pareja había instalado en una ventana un solo cristal corrido, sin más refuerzos que las hojas de la contraventana.

Luego de una gran nevada, una manada de lobos irrumpió en Drovsk y, algo pasada la medianoche, entre los ladridos medio furiosos medio aterrados de su perro, rompió el ya inquieto sueño de los abuelos un estruendo que también alcanzó a ser oído en las otras dos casas más próximas de Drovsk, incluso cerradas a piedra y lodo como lo estaban. Cristal grande y contraventana volaron a trizas y dos cuerpos oscuros, seguidos en el acto por muchos otros, tomaron la casa saltando por el hueco de la ventana desprotegida, aun devorados entre una tremolina de aullidos y gruñidos por quienes se disputaban sus carnes, mordiéndose entre sí como de costumbre para hacerse con las mejores presas y lamiendo la sangre derramada hasta el punto de que, dos días después, a los vecinos les costaba detectar sus manchas en el suelo de tablas de abedul.

Pero volvamos a los Svriakov que, hechos ya los preparativos para la bruta invernada, comenzaron su espera. Como todos los años, ya a mediados de Octubre los días eran muy breves. Sobre las once de la mañana despuntaba una pálida claridad que hacia las cuatro de la tarde comenzaba a decaer. A las cinco era noche cerrada.

Cuando las nieves lo permitían, esas horas de luz (por llamarla de algún modo) eran presurosamente aprovechadas para el cuidado de la tierra y el ganado, de los que se ocupaban el padre y la hija, Katia, mientras Sonia, la mujer, lo hacía de las labores domésticas. La oscuridad significaba la inmediata recogida a la casa, con el cierre a tope de puertas y ventanas. Y algo después venían, con el sopón bien caliente de la cena, los fantasiosos cuentos y leyendas campesinos, los comentarios en torno a la vida de toda la comarca y del lugar, las predicciones sobre el tiempo y la parca cosecha, y cuantos temas distraían las noches de la familia, antes de entregarse al sueño en las camas, adosadas a la pared y superpuestas como literas, toscas pero más cómodas de lo que hubiera parecido al verlas.

Los domingos, y a falta de sacerdote, el viejo Pavel Právnik congregaba a los vecinos de Vilna en su amplia cuadra, vaciada de animales para la ocasión, y celebraba un sencillo oficio religioso. Esos días, y los pocos de fiesta, eran también los acostumbrados para visitarse los vecinos, visitas en las que, como es natural, estaban a la orden del día los

asuntos sobre lobos y su aborrecimiento a ellos, y en las que se presentaban las contadas oportunidades de los mozos y mozas para verse, hablarse y, alguna vez, darse con los mayores al baile de *pliassovaia*, la danza nacional. Por cierto, Katia Svriakov y Pedro, el nieto mayor del viejo Právnik, llevaban casi dos años tratándose con especial simpatía, ya casi en un noviazgo del que Vilna esperaba casamiento.

Todos estos menudos informes tal vez ayuden a entender el ambiente en que nuestra historia se desarrolló, y explican las dudas que sofocaban a Isaías Svriakov cuando aquella idea, ya antigua en su mente, volvía y volvía a ella.

Muy avanzado el mes de octubre, de lleno en el invierno y según la buena experiencia campesina, las manadas de lobos de lobos no deberían tardar en presentarse. Pero habían pasado ya dos semanas sin que se supiera de ellas, cuando la tarde (noche ya) del tres de Noviembre entraron en Vilna veinte o treinta lobos –pocos– anunciados por los perros del lugar, y por el merodeo de unos cuantos, vistos a la tarde por el bosque antes de que reinara la oscuridad. Sin embargo, aún debieron pasar dos o tres horas para que recorrieran casa por casa, arañando las puertas y ventanas, subiéndose a algún tejado y procurando toda clase de forzamientos, en los que tuvieron un cierto éxito al lograr penetrar en una corraleta de gallinas y gansos insuficientemente reforzada.

Terminada su hambrienta ronda y apenas emprender el camino de otro lugar, Svriakov decidió sin muchas explicaciones a las mujeres que, a la nueva y menor presencia o señal de lobos, no sólo ya los perros sino todo su ganado, dormiría en la casa. Cuando su gente o los vecinos le preguntaban el porqué de aquella apretada Arca de Noé, argumentaba en cuatro palabras no fiarse de una completa seguridad de su cuadra y saltaba enseguida hábilmente a otro asunto.

De nuevo se reanudaba en Vilna la espera de alguna manada grande, redoblada ahora la atención de Svriakov en cuanto a detectar la habitual vuelta de la fieras, que se hacían y hacían aguardar pese a que todas las noticias comarcales coincidieran en su agresividad y su abundancia, superiores a la de cualquier otro año.

Una mañana de Diciembre al fin, faltando diez días para el de Nochebuena, los perros de Vilna entraron otra vez en súbita alarma, desgañitándose a ladridos y aullidos. Entre las dos alas del bosque, los Svriakov no desclavaban la vista del horizonte estepario, pero debió pasar una hora larga antes de que, allá lejos, una franja de la estepa comenzara a oscurecer y a extenderse como tinta sobre un papel blanco.

–¡Adentro con los perros! –ordenó Svriakov a las mujeres–. Yo puedo hacer lo que voy a hcer.

A poco de empezar su faena, la mancha oscura del horizonte estaba ya bastante más cerca; Svriakov, asombrado, calculó que la compondrían no menos de quinientos o más animales dispuestos a lucha.

En dos apresurados viajes, Svriakov trasladó a la casa, primero al buey, y luego a los dos caballos y a los burros. Gallo, gallinas y gansos, como previendo el peligro, los siguieron alborotadamente y en la cuadra quedó solamente Danko, el burro inválido, amarrado al pesebre por el ronzal.

Sin dejar de moverse, Svriakov pensó una vez más en el cumplimiento de su idea, irresistible ya. Midió los inconvenientes de su plan y sopesó unas consecuencias negativas que terminó aceptando.

Volvió a la cuadra. Tomó en ella a toda prisa un barreño de madera y un punzón de hierro del tamaño de un cincel. Luego desató a Danko del ronzal, lo abrazó por el cuello y lo besó en la cara. El burro rebuznaba lloroso, se agitaba, inquietísimo acaso por la cercanía de los lobos, unida a aquellos desconocidos cariños de su dueño. Svriakov lo volvió a besar y con un tronco fuerte le descargó un solo golpe entre las orejas. El burro cayó a sus pies y el hombre le hundió el punzón a fondo en la garganta, no sin abrir antes en la paja del suelo un hueco y acomodar el barreño en él, justo debajo de la herida por donde la sangre de Danko corría ya a borbotones; Svriakov pensaba que ni una gota de ella debía perderse.

–¡Padre, por Dios, vente ya!...¡De prisa! –oyó a su hija llamarlo a voces.

Apenas salir de la cuadra, dejándose la puerta abierta, Svriakov volvió la cara: una avanzadilla de cinco o seis lobos galopaba hacia él. Estaban a menos de cincuenta metros y el hombre resbaló peligrosamente cuando alcanzaba ya su cabañón. Pero logró recuperar el equilibrio a lo justo, dar un portazo y atrancar.

Un instante después, escucharon el golpe de dos o tres animales abalanzados contra la puerta que acababa de cerrar; Isaías Svriakov había escapado por muy poco, por cuestión de segundos quizá.

Y el tumulto rugiente que enseguida oyó la familia en la cuadra movió una pregunta de Sonia, mientras se secaba una lágrima con el dorso de la mano.

–¿Es con Danko, verdad, Isaías? Danko... ¿Cómo no lo trajiste también?

El hombre no dudó un momento.

–No... no me dió tiempo a sacarlo –respondió mirando al suelo–. Y aquí tampoco hubiera cabido ya...

–Pero, ¿dejar la puerta de la cuadra abierta...? –insistió aún la mujer débilmente.

–Pues... tampoco tuve tiempo de cerrarla... Las voces de Katia me avisaron. Ya has visto que por poco me alcazan.

Algo había sin embargo en sus palabras, que no acababa de convencer a las mujeres.

Y luego, como la familia esperaba, el efecto de la acción de Svriakov fue sumamente criticado en Vilna. El hombre estaba seguro de que incluso el prefecto iba a reconvenirle seriamente cuando llegase, y quizá hasta imponerle unos *kopeks* de multa. Pero fue el viejo Pavel Právnik el primero en pedirle cuentas, después del oficio religioso y en presencia de todo el vecindario.

–Isaías Svriakov: no sé, ni nadie de los presentes, cómo puede haber sucedido una cosa así –empezó diciendo–. Si ese burro no te servía, muchas otras maneras había de deshacerte de él, en vez de ofrecerle un banquete a esos malditos hijos de Satanás. Lo que hay es que matarlos y tú les diste de comer: ahora vendrán más por aquí que por otros caseríos, acordándose de la comilona por si se repite. Eso es cuanto podemos esperar de tu alocada distracción.

Con voz temerosa y los ojos bajos, Svriakov dio al viejo Právnik y a la comunidad las mismas explicaciones que a su gente: *"No tuve tiempo de cerrar la puerta de la cuadra", "Ese animal no hubiera cabido ya en la casa"*... Entendía muy bien el descontento y las buenas razones de sus vecinos, así que, delante de todos, se lamentó sinceramente de lo hecho. Pero algo, allá en su fondo, algo igual de sincero, no se arrepentía de ello. Por fin, mal que bien, sus explicaciones fueron medio aceptadas y devueltos a la cuadra todos los animales salvo los perros, la mujer dijo a su esposo casi en voz baja, desde el lecho de encima:

–Isaías Svriakov, vas a decirme la verdad de lo que pasó con Danko. A mí sí me la vas a decir. Quiero oírtela. Ahora.

Pero sólo escuchó el chisporroteo de los últimos leños de la noche en la chimenea.

Sonia repitió la petición. La respuesta tardaba en salir; Svriakov buscaba las palabras más cortas y mejores, mientras acariciaba despacio la cabeza del perro echado junto a él. Sabía que, desde chica y según la tradición general, eran muchos el odio y el pavor que Sonia le tenía a los lobos y, en realidad, el campesino que había en él también los temía y

aborrecía. Pero sin embargo, el hombre estaba con ellos de algún modo. Siempre lo había estado, sin decírselo a nadie ni de pequeño, y ahora volvió a pensar en la permanente tortura del hambre que empujaba a las manadas a aquella ferocidad y voracidad sin límites; pensó en sus agotadoras marchas para comer algo que, las más veces, no estaba en ningún sitio o no había manera de alcanzar; pensó en las lobas sacrificando en las madrigueras a uno o dos de sus lobeznos para alimentar a los otros o, después de haberlos comida ellas mismas, poder seguir amamantando a la camada, al cabo de días y días de inútil aguardo.

Svriakov levantó la mano de la cabeza del perro y buscó a ciegas con ella, hasta encontrarla, una mano de su mujer. Le habló:

–Sonia Yáshina, ¿pero todavía no te has dado cuenta de que son perros? ¡Perros! Nada más que perros hambrientos, mujer.

COMPRIMIDA a seis míseros renglones, el poeta español Luis Alberto de Cuenca dio con esta historia en el raro volumen *A través de Rusia*, firmado por el polaco Nicolás Wielinski y editado en francés, en Varsovia y en 1893.

El hombre de Cantalti

Las referencias de este asunto son pocas y menos sensacionalistas de lo que cabía esperar. Pueden encontrarse en la prensa italiana de Milán, de Verona, de Venecia, y el escritor Enrico La Stella me contó que, durante su estancia en Rapallo, Ezra Pound tomó cartas en el tema sin olvido de su habitual seriedad para con la Historia, en busca de una crónica verdadera de los hechos en torno al Hombre de Cantalti, de quien nadie se acordaba ya, ni se acuerda hoy.

Pero, apenas comenzado ese trabajo, Pound fue acusado en Rapallo de fascista por las tropas norteamericanas ocupantes de Italia en la Segunda Guerra Mundial y trasladado por sus compatriotas, preso, a los Estados Unidos, con lo cual quedó por abrir una posible y detenida indagación del caso, ya que a su vuelta a Italia viejo y agotado, el "Dante del siglo XX" no volvió a ocuparse de ello.

Reuno aquí los datos existentes y avalados en cuanto a su veracidad.

Al conocerlo, más de un lector recordará la leyenda de la mujer de la nieve, incluida por Lafcadio Hearn en su memorable antología *Kwaidan,* de leyendas y tradiciones del japón. Una hermosa mujer de nieve (o, mejor dicho, que es la nieve misma en forma de mujer), se enamora de un solitario leñador al que se une y con el que tiene hijos, bajo la promesa de que él nunca le hablará a nadie de su condición. Son felices, pero el hombre rompe un día su promesa, pierde enseguida a la mujer y lo pierde todo.

Mucho más próximo en el tiempo y con menos tintes legendarios, tenemos también el caso del Yeti del Himalaya, el Hombre de las Nieves, asunto que aún aletea inesperada y fugazmente en la prensa o la televisión, anglosajonas. Hace un cuarto de siglo o más, cuando se habló de su descubrimiento, media humanidad supo del Yeti a través de los medios de comunicación, que llegaron a aventurar dibujos de él y hasta unas fotos harto dudosas, como lo son las del presunto monstruo del Lago Ness. En los dibujos del Yeti, la apariencia con menos de hombre que de gorila, la cara impresionante, los enormes brazos y piernas adaptados a las nieves perennes, llegaron a popularizarse en cualquier país hasta que la gente se cansó, como de todo, y terminó pasándolo a los chistes.

Bien mirado, el Hombre de Cantalti se diferenció mucho, por lo que sabemos, de esos dos lejanos "congéneres" suyos, la japonesa y el himaláyico. De alguna manera, en el italiano parecen juntarse la deli-

cadeza y el aspecto abiertamente humano de la mujer, con el carácter apacible del Yeti en contraste con su inquietante aspecto. Y también con la extraordinaria timidez de ambos, que nunca les permitieron acercarse a sus contempladores. Por lo demás, las tres apariciones del Hombre de Cantalti en 1901 y 1902 no tuvieron mucho de espectaculares en cuanto al modo de hacerse ver. Lo extraordinario estaba en la criatura misma.

A principios del siglo, Cortina d´Ampezzo, en los Alpes italianos, era un pueblo incapaz de imaginarse el suntuoso paradero europeo de invierno y de verano que llegaría a ser. Presididas por el campanario de la iglesia parroquial, las amarillentas imágenes de la época nos muestran un modesto conjunto de casas, entre las que se distingue un par de calles.

Cortina d´Ampezzo era entonces el centro de una breve demarcación alpina que incluía cinco pedanías aldeanas. La situada a mayor altura, Cantalti, a dos horas y media de Cortina y monte arriba por un camino de herradura, consistía más bien en una breve comunidad de pequeños ganaderos, hechos a las soledades y durezas de la alta montaña, avezados a sacar adelante su ganado y a defenderse de los largos inviernos de nieve, que aislaban Cantalti año tras año. Nadie sabía, ni ellos mismos, por qué ni cuándo se establecieron allí sus antepasados, ni se explicaba por qué seguían en un lugar tan inhóspito.

El martes 9 de Enero de 1901, a eso de las tres de la tarde y al cabo de una gran nevada, se produjo la primera aparición del ser insólito. Cinco días más tarde, los periódicos de Milán y el de Venecia, *Il Gazzettino,* coincidieron en dos breves sueltos en cuanto al nombre de quien lo vió por primera vez, Stefano Cozzi, así como en la resistencia de este hombre a hablar del asunto, temeroso de que lo tomaran por loco o de haber sufrido una engañosa alucinación pasajera.

Tanto es así que Cozzi no refirió a nadie su experiencia hasta que no se produjo la segunda aparición, presenciada por el matrimonio Carla y Pier Luigi Noale, y también por el joven de dieciséis años Sandro Primello, nombres puntualmente detallados por la prensa de Verona y por el diario veneciano.

En la primera ocasión y sobre las tres de la tarde como ya anotamos, después de una corta siesta, Stefano Cozzi salió a por dos cargas de leña, cortadas ya junto a la casa. En el silencio absoluto de la aldea y mientras recogía los primeros troncos, Cozzi oyó a cierta distancia un rumor raro, algo así como un reiterado quejido o gemido, pero más bien un eco de ligera llamada que de lamento, y que de ningún modo podía apuntársele a vaca o a animal algunos. El hombre miró en su derredor y

no hizo caso de una veloz agitación que entrevió como a treinta metros. Se dijo que sería un pequeño remolino del viento y entró en la casa con la leña. Al salir, miró en la misma dirección. Allí estaba el hombre de nieve, quieto y observándolo. Y de él le llegó a Cozzi otra vez aquel quejido o llamada de atención que ya esa tarde no repetiría, como si "aquello" se contentara con que se hubiera reparado en él.

La primera impresión del campesino fue la de hallarse ante algún raro caminante perdido, helado, y que hubiese reunido sus últimas fuerzas para conseguir llegar hasta allí. Pero, mirándolo más despacio, lo hicieron muy pronto cambiar de idea su talante erguido, poderoso (sin ningún parecido con un simio) y el hecho inexplicable de que no se le hundieran ni los pies en la nieve blanda y espesísima.

Dado que la aparición tendía a confundirse con el blancor del paisaje y su distanciamiento de Cozzi, la configuración del rostro sólo pudo ser apreciada, y a medias, un año después (en la tercera y última aparición) por Claudio Belli, el único hombre que sabía leer en Cantalti y a quien su padre había legado objetos tan misteriosos allí como un viejo Quijote italiano en la traducción de Dell´Arco, una gaita escocesa y unos prismáticos de marina, que permitieron a Belli vislumbrar aquel rostro lampiño entre terrible y dulce, hecho como de finas capas de hielo superpuesto y en el que a la peculiar, extremada dureza de los rasgos, se sumaba el fulgor de unos ojos azules, brillantes como carbunclos, a los que sin embargo medio ocultaban, además de unas cuencas muy hondas, la disposición escamosa de los párpados, como las tejas de una techumbre de pizarra.

Cozzi y los posteriores testigos de sus tres presencias no lograron calcularle una edad, ni aproximada, a aquel hombre de mediana estatura, ni pudieron estar seguros de que vistiera alguna prenda, ya que el hielo también le recubría el cuerpo con las mismas escamas de hielo que los ojos, aunque naturalmente más grandes y dispuestas en modo de dejarlo moverse si bien con cierta rigidez como mecánica, un ligero envaramiento que sólo pudo apreciar Cozzi cuando el visitante se fue.

Pero eran sus pies y sus manos, que aparecían descubiertos en parte, los que daban definitiva cuenta de que no era del todo humana aquella criatura. Membranas como de palmípedo unían, casi hasta su extremo, los dedos de unos pies excepcionalmente redondos y largos, como raquetas para la nieve, y las manos, de dedos y uñas desaforados, pendían a los lados del cuerpo.

Stefano Cozzi era hombre animoso, aunque no pudo por menos que sobrecogerse... Pero pronto le ayudó a superar su temor la actitud del desconocido, quien lejos de suscitar alguna sospecha de agresividad o salvajismo, parecía infundir una especie de curiosa confianza, emanar una tranquilidad capaz en buena parte de contrarrestar su aspecto imponente.

Al cabo de un par de minutos de callada contemplación mutua, Cozzi se armó de valor y dio una paso hacia el visitante. El hombre de las nieves lo dio hacia atrás. Un nuevo avance de Cozzi tuvo igual respuesta: era evidente que aquella criatura prefería mantener las distancias, aunque hubiera sentido la curiosidad de acercarse a las habitaciones y a las vidas de los hombres comunes. Cozzi levantó una mano y nunca supo si correspondería a ese gesto un levísimo movimiento de cabeza en la figura blanca que lo observaba.

Muy poco más duró aquella primera y silenciosa entrevista, no presenciada por ningún otro vecino. Súbitamente, el hombre de las nieves dió la espalda a las casuchas de Cantalti y Cozzi lo vio desaparecer ladera arriba a una velocidad insospechable, como la de un caballo a medio galope, aunque sin el menor síntoma de huida o alarma en su carrera. Bastante más allá, un desnivel del terreno, lo quitó bruscamente de su vista.

Ya sabemos que Cozzi, hombre sin familia, no se decidió a hablar de lo que había visto hasta que otros lo hicieron. Y esto sucedió poco más de un mes más tarde, concretamente el 12 de Febrero, es decir, también en lo más duro del invierno como sus otras tres visitas a los hombres.

La segunda tuvo lugar esta vez hacia las once de la mañana y, en aquella ocasión, el hombre blanco reapareció en Cantalti sin anunciarse con su débil quejido o llamada. A una distancia semejante a la mantenida con Stefano Cozzi, la suficiente para hacerse ver, se mostró unos minutos a los esposos Noale y, muy poco antes de marcharse, alcanzó a verlo el joven Primello, enviado por sus padres a casa de los Noale para pagarle la deuda de unas pacas de forraje.

Carla Noale gritó en principio de terror, pero fue quien detuvo a su marido cuando él le susurró que entraba en casa por la escopeta. A pesar del aspecto pavoroso de aquella visión, la intuición femenina dictó a la mujer, antes que al hombre, que nada había que temer de ella.

En cuanto al muchacho, Sandro Primello, apenas llegar, también fue aquietado por la mujer con un gesto de las manos. A poco, y sin tanta velocidad esta vez aunque con iguales facilidad y soltura, el hombre de

nieve se alejó. Sólo el marido, Pier Luigi Noale, creyó oir, un momento antes de su marcha, esa especie de extraña queja o llamada casi imperceptible, que igual pudo ser debida al viento.

Los nuevos testigos contaron lo ocurrido, y a sus testimonios se unió la concordante experiencia de Stefano Cozzi un mes atrás. Pero el asunto aún no salió de Cantalti. Tuvo que llegar la tercera aparición para que se difundiera y comentara fuera de allí.

Esa última incursión del raro ser tuvo lugar once meses más tarde, el 7 de Enero, día siguiente al de la Epifanía, que los pocos vecinos de Cantalti bajaron en la víspera a celebrar a Cortina como todos los años. Aunque más lejos que en las ocasiones anteriores, el hombre blanco se mostró entonces, durante un plazo algo mayor ante muchos vecinos de Cantalti, dándoles tiempo a avisarse para verlo y a Claudio Belli para sacar y asestarle sus prismáticos de marina. Luego, se perdió velozmente montaña arriba por senderos de los que ya nadie se acordaba y sin que sus nuevos contempladores (media aldea) pudieran apreciar al detalle la configuración de su cuerpo y su cara, pero sí su blancura, su rareza y lo impensable de su presencia allí. En perfectas facultades mentales pese a la edad, uno de los hombres más viejos de la inmediata comunidad de Carno recordó que, de pequeño, había odio hablar a sus mayores de un "hombre en hielo" que no se hacía ver sino rarísimas veces y cuyo aspecto y conducta concordaban de lleno con el recientemente visto.

Ya esa vez, la noticia cundió desde Cortina d´Ampezzo. Sin el menor éxito, fueron organizadas cuatro o cinco expediciones en busca del hombre o de algún rastro suyo.

Se discurrió que, aunque su parecido fuera exacto, no podía tratarse del que había sido visto en Carno tantos años atrás. Se pensó que debía dormir, como los osos, en cualquier cueva inaccesible y que, respecto a su alimento, quizá pudiera atribuírsele una dieta de bayas y raíces, y tal vez la desaparición de alguna cabeza de ganado menor. Fue especialmente comentado el hecho de que ningún perro de Cantalti acusara ladrando la presencia del hombre a quien, sin embargo, no dejaron de ver como lo vieron sus dueños. Echados los perros de bruces en la nieve, sólo dos o tres de ellos dejaron ir un acobardado gemido de miedo o de extrañeza. También fue largo tema de conversación y debates el propósito o intención de mostrarse el hombre de las nieves según lo hizo, como para que se supiera de él sin más.

Franco Melis, periodista milanés de *Il Corriere della Sera* y autor de las dos crónicas más completas de todo lo narrado, permaneció en Can-

talti once días con un trípode y su rudimentaria máquina fotográfica, en la esperanza de que reapareciera el hombre blanco. Pero su paciencia no tuvo otro premio, y no es chico, que el de certificar en ese par de crónicas la sincera veracidad de los vecinos y transcribir sus relatos con todos los pormenores deseables.

Como era de esperar, más de un obispo del Véneto y la Lombardía se aprovechó refiriéndose a un aviso del Diablo contra los muchos pecados de los hombres y, casi hasta los años sesenta, los niños de la comarca fueron amenazados con que, si no se portaban bien, se los llevaría el hombre blanco y los convertiría en nieve.

En cuanto a la posterior ocurrencia de un antropólogo de la época, que llegó a hablar del *"omo cantaltensis"* fue adjudicada por la ciencia a una ambición ridícula y teatraloide, dadas la entera ausencia o bien la incertidumbre de documentos y de pruebas solventes.

Hospital "Puerta del Mar", Cádiz, agosto 1998.

II. ESTUDIOS

Fernando Quiñones: un compromiso vital con su tiempo, con su espacio y con su lengua.

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO
Universidad de Cádiz

Si, desde la perspectiva crítica actual[1], emprendemos una detenida relectura de la variada obra literaria de Fernando Quiñones, y si, desde la situación histórica de este final del siglo XX[2], realizamos un examen retrospectivo de su diverso recorrido biográfico, llegamos a la conclusión de que, sorprendentemente, todos sus impulsos vitales y todas sus propuestas creativas nacen y se orientan hacia un mismo centro de conver-

---

[1] Nos referimos a las teorías *postestructuralistas* surgidas a partir de los años setenta que se caracterizan, como ha señalado Wayne C. Booth, uno de los más destacados del círculo de Chicago, por el *pluralismo* (1979, *Critical Understanding. The powers and Limits of Pluralism)*, denominado también proliferación por Paul K. Feyerabend (1986, *Realism, Rationalism and Scientific Method. Philosophical Papers*, Cambridge, Cambridge University Press).

[2] Es una situación que, aunque implica cierto alejamiento y alguna extrañeza, no excluye, sin embargo, algún grado de fascinación. En nuestros análisis hermenéuticos, por lo tanto, tratamos de evitar el frecuente riesgo de la pérdida de la percepción de su aroma poético.

gencia. Desde esta óptica temporal y teórica, podemos comprobar cómo sus aspiraciones, sus proyectos, sus esfuerzos y sus logros poseen un rumbo circular, un doble movimiento, como los astros, de rotación y de traslación.

Como hipótesis para la elaboración de este análisis global, podemos proponer una conjetura que formulamos en los siguientes términos: el eje alrededor del que gira toda la actividad vital y profesional de Fernando Quiñones es su plena identificación con la tarea de escritor, su devoción por su tierra, su pasión por su historia y su dedicación a su lenguaje. Recordemos que, desde su adolescencia, Quiñones asumió la función de la escritura como la respuesta generosa a una llamada ineludible, como la entrega noble a una misión "sagrada", como el compromiso irrenunciable con sus gentes, como un destino insoslayable, fijado de una manera fatal.

Esta conciencia ética y esta voluntad estética de escritor constituyen, a nuestro juicio, los principios que otorgan unidad a toda su producción, son las claves que justifican sus paradojas y, sobre todo, son los criterios que proporcionan una explicación coherente de su zigzagueante trayectoria literaria y vital[3].

Vocación literaria

El primer rasgo y el más destacado en la personalidad de Fernando Quiñones es su temprana, su honda y su clara vocación literaria. Desde muy joven escuchó una inconfundible llamada para que escribiera, y decidió responder de manera fiel, leal y absoluta con la tenaz constancia

[3] Advertimos que este trabajo no se reduce a la mera formulación de un juicio estilístico, a la simple reseña o al comentario descriptivo de su obra, sino que, por el contrario, nos proponemos elaborar un análisis crítico que nos permita identificar los conceptos rectores y las ideas directrices que dotan de originalidad y de coherencia a la obra literaria de Fernando Quiñones. Mª del Rosario Moya Ramírez, en su monografía titulada *La concepción poética de Fernando Quiñones,* 1996, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad. Microfichas, ofrece un amplio y detallado panorama de toda su producción literaria y proporciona una exhaustiva información tanto biográfica como bibliográfica. Opinamos que, entre los trabajos que aún están por elaborar, se debería incluir una descripción razonada de la estructura de su narrativa, de los elementos, combinación y articulación de sus narraciones.

de creador. Orientó todas sus energías y todas sus actividades hacia esa meta irrenunciable. Sin reclamar medios materiales para escribir –para sobrevivir–, aceptó cualquier trabajo con tal que le dejara el tiempo suficiente y, sobre todo, que le garantizara la necesaria paz, para realizar su obra literaria.

Convencido de que el fin de cada hombre es abrir el camino que le conduzca a los anhelos deseados, pidió a la vida sólo unas dosis de inmensa soledad y unas cuantas pesetas –muy pocas– para alimentarse y para responder a su única ambición: la creación literaria. Para escribir le ha bastado un trozo de papel, un lápiz, un pedazo de pan y una copa de "chiclana". Este instrumental material ha sido suficiente para construir su abundante obra lírica, narrativa y dramática.

Desde su adolescencia comprendió que la literatura constituía, más que una tarea peculiar, una vida que debía vivir y llenar: una manera de pensar, de hablar y de comportarse; una forma de gesticular, de mirar, de escuchar y de vestirse. Por eso se fue edificando pacientemente una imagen poética de la existencia y fue modelando un personaje de escritor. Antonio Muñoz Molina lo explica de manera clara:

> *"Lo bueno de Fernando Quiñones es que no hace falta leer sus libros para darse cuenta de que es un escritor. Yo imagino que les ocurriría lo mismo a quienes conocieran a Ignacio Sánchez Mejías: que bastaba verlo caminar por la calle del brazo de la Argentinita, por ese Madrid imaginario y luminoso de los años treinta, para saber sin duda ninguna que era un matador de toros. Contra lo que piensa mucha gente, lo que define a un escritor no es su estilo, sino cierta actitud que existe antes de los libros y que importa más que ellos.* ("El secreto de Fernando Quiñones", Prólogo de El amor de Soledad Acosta)

Poeta y profeta

Amante de su lengua y de los personajes que la hablan, Quiñones se cree inspirado por una luz que lo invade, y siente una ineludible responsabilidad de anunciar sus mensajes y de denunciar los comportamientos que chocan con su peculiar modelo de mundo: la escritura, para él, es la manera de cumplir un deber ético y una función estética. Es oficiante de la palabra y un poco profeta que clama contra los ídolos y contra las supersticiones de nuestra sociedad de consumo, contra los cobardes,

los mezquinos, los aduladores y los llorones, contra el ruido de los grandes hombres y contra los aguijones de los mediocres. Mediante la literatura pretende librarse él y liberar a los lectores de las angustias generadas por las amargas realidades o por los agitados sueños, se alza contra los tópicos y contra la mediocridad burguesa y, de modo más específico, contra las corrientes literarias que han propiciado una situación de empobrecimiento de la lírica española, por eso, cuando cuenta historias o cuando compone poemas, no duda al decidirse por seguir propuestas estilísticas arriesgadas.

A través de la lectura de su obra asistimos al despliegue de una coherente y de una sólida visión del mundo, que atraviesa, debido a la misma mutabilidad de la existencia humana, por distintos estadios espirituales conformados, a su vez, por diversos cauces estilísticos y por diferentes fórmulas expresivas. Entre bromas y anécdotas, en todos sus textos e hipertextos[4] descubrimos un fondo indudable de verdad, todos ellos plantean problemas personales graves o conflictos colectivos serios. Quiñones está convencido de que la literatura es uno de los caminos más eficaces para dar salida a las inquietudes intelectuales, ideológicas, éticas y sociales, y ha sabido identificar esa acuciante necesidad que el mundo siente de escuchar historias que ayuden a las personas a explicarse y a redefinir su relación con los demás. La literatura es uno de los cauces –el más ancho– por donde tenemos la oportunidad de discurrir para confirmar las ansias, profundas o superficiales, que los hombres tenemos en común. No podemos olvidar que, como han explicado algunos teóricos (Pozuelo, J.M. 1993)[5], la ficción es, posiblemente, la modalidad expresiva que mayores consecuencias ha tenido entre las diferen-

---

[4] Usamos este término –"hipertexto"– en su sentido genérico, tal como lo define Gérard Genette: "todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple *(transformación)* o por transformación indirecta *(imitación)*. La obra de Quiñones constituye, a nuestro juicio, un amplio muestrario de los diferentes tipos de transtextualidad: "architextualidad", "paratextualidad", "hipertextualidad", "metatextualidad", "intertextualidad". (1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid, Taurus: 17 y ss.)

[5] Pozuelo, J M. 1993, *Poética de la ficción,* Madrid, Síntesis. Cf. también Anderson Imbert, E., 1959, *El cuento español, Buenos Aires, Marymar* y 1979, *Teoría y técnica del cuento,* Marymar. Bajtin, M.M. 1982, *Estética de la creación verbal,* Madrid, Siglo XXI; 1989, *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus. Baquero Goyanes, M., 1963, *Perspectivismo y contraste,* Madrid, Gredos. Barthes, R., 1973, "Literatura y significación", en Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral. Bobes Naves, M. C., 1993, *La novela,* Madrid, Síntesis.

tes formas que la cultura humana ha imaginado para articular la relación del hombre con su medio[6].

Literatura y vida

Por eso Quiñones no duda en afirmar que sólo hay que escribir sobre las pasiones vividas, sobre aquellos asuntos y de aquella manera que le permita al autor, después, mirarse al espejo de la propia conciencia con tranquilidad y con autoridad moral: "hay que escribir –suele repetir– aquellas obras que a uno le hagan sentirse bien consigo mismo". Esta es la explicación más razonable de su recurso a la memoria, un procedimiento que tiene la finalidad de recuperar la propia identidad, de reconciliarse con el pasado y, a veces, de dejar testimonio de un período concreto de ese ayer, de preservar de la muerte el recuerdo de episodios vividos –experimentados o imaginados– por él mismo[7]. Aunque es cierto que, como han señalado algunos críticos, tanto sus relatos como sus poemas poseen un carácter eminentemente temporal y evocador de épocas pasadas, un análisis más detenidos de sus textos descubre cómo esas referencias a tiempos pretéritos siempre se pueden releer como claves interpretativas de situaciones actuales. Como muestras ilustrativas, nos sirve la serie de "Crónicas" en cuyos poemas narrativos el tiempo representa un factor fundamental.

---

[6] "La ficción, y en particular la ficción literaria, es algo más específico que un discurso sin valor de verdad o carente de capacidad denotativa. Es algo más en suma, que un discurso defectivo, y ello sólo puede entenderse en todo su alcance desde una perspectiva cultural, o, si se quiere, antropológica, a la manera, por ejemplo, en que Wolfgang Iser (1980 y 1990) proponía no hace aún mucho tiempo una antopología literaria" Cabo Aseguinolaza, Fernando, "Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria", en Villanueva, Darío (compilador), 1994, Avances en ...*Teoría de la Literatura,* Santiago de Compostela, Universidad.

[7] Cf. AA.VV. 1958, *El tiempo,* (Primera Reunión de Aproximación Filosófico-cientifica), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza; Chatman, S., 1990, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine,* Madrid, Taurus; Albaladejo Mayordomo, T., 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa,* Alicante, Universidad; Martín Jiménez, A., 1993, Tiempo e imaginación en el texto narrativo,Valladolid, Universidad; Rodríguez Pequeño, F.J, 1995, *Ficción y géneros literarios,* Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma...

No es extraño, por lo tanto, que, utilizando diferentes recursos narrativos para reflejar lo afanoso y febril de la vida, y sin necesidad de acudir al procedimiento retórico tan actual de la introspección, sepa hábil y elegantemente ceder la voz a sus personajes para que sean éstos quienes expresen sin intermediarios sus opiniones personales y sus cambiantes estados de ánimo. Sólo reclama el derecho sagrado de retirarse de este mundo en paz consigo mismo.

Aunque es cierto que su modelo de mundo y su concepción del arte proceden de las tradiciones culturales y de las convenciones literarias más clásicas, y se insertan en las corrientes estilísticas más acreditadas, no es menos verdad que él las sabe traducir en fórmulas de personal modernidad, acomoda viejos mitos al ritmo de las propias vivencias o proyecta las experiencias más íntimas sobre espacios imaginarios originales[8]. Podríamos decir, usando una imagen, que adopta una actitud literaria que tiene sus antecedentes en la más pura ética caballeresca. Se basa en la creencia en ciertos ideales y defiende determinados valores no pragmáticos que hacen referencia al modelo de existencia a la que el hombre debiera aspirar: a su calidad de criatura espiritual. Posee la quijotesca tenacidad de comprender los comportamientos cotidianos e, incluso, la valentía de ofrecer la ayuda de su pluma a seres ya perdidos que no la necesitan ni, quizás, la quieren. Sus anécdotas aparentemente intrascendentes contribuyen a que se entienda mejor y más profundamente el mundo en el que vivimos, sus relatos, construidos de una manera casi teatral, ligera, picaresca y plena de humor, nos levantan la punta del velo de ese misterio en el que consiste la existencia humana. Sus episodios iluminan determinados rincones de nuestra geografía sureña y descubren los fondos oscuros de nuestra sociedad.

Su compromiso social

No todos los críticos han advertido que, cuando retrata seres degenerados o grotescos y que, cuando pinta un mundo de miseria física, psi-

[8] Martínez-Bonati (1983, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 3ª ed.) explica cómo la auténtica obra artística vive una tensión entre lo eterno y lo perecedero. Esta tensión es el resultado de la combinación de códigos tradicionales, que aseguran la inteligibilidad de la obra, y de códigos nuevos, que actualizan históricamente la creación artística y aseguran la regeneración de la agudeza perceptiva del receptor.

cológica o moral, está optando por el desamparado que viaja por este mundo haciendo frente a destinos inevitables o que se escapa de imposiciones injustas. Quiñones posee la grandeza de elevar un mundo de marginados a imagen de universo entero. Se compromete política y éticamente cuando pinta los niveles bajos de la vida y se preocupa por cuestiones como la justicia y las míseras motivaciones de los seres humanos. Quiñones jamás ha olvidado el compromiso del escritor con la actualidad del momento o con la inmediatez de la situación concreta en la que vive: su compromiso de ciudadano le ha llevado a hablar y a escribir sobre cuestiones tan dispares como el paro, la soledad, los celos, la prostitución, el flamenco, el vino, los toros, la Caleta, el Carnaval gaditano o el Mercado de Abastos... Pero, incluso, cuando se queja o cuando escribe a contracorriente, sus expresiones de angustia están suavizadas con un tono lúdico: podemos afirmar que, en sus cometarios, siempre mezcla cierto estoicismo con una evidente esperanza que lo humaniza todo.

Su acercamiento a la realidad inmediata

Dotado de una extraordinaria memoria sensitiva y de una fina sensibilidad literaria, su fórmula es el talento, el ingenio, la disciplina y el trabajo y, por eso, sus obras –que se leen en virtud de su aparente "facilidad"–, tanto por el caudal de problemas que plantea como por la diversidad de soluciones que proponen, poseen una valiosa sencillez, una intensa densidad ética y una elevada estatura estética.

Divertido y apasionado, burlón y enigmático, tímido e impertinente, sentencioso y valiente, abrumado y ligero, travieso y reflexivo, pícaro y tierno, ironiza sobre la hipocresía, sobre sus fundamentos sociales y sobre sus raíces religiosas, se acerca sin tapujos a los fondos más elementales de la condición humana. Vital y existencial –quiere, desea y ama la vida–, amante del juego y del peligro –busca la aventura–, ahonda en la complejidad y en la contradicción infinitas del hombre y en los grandes enigmas de la naturaleza y de la vida humana. Su obra, examinada en conjunto, reúne varios de los rasgos característicos de los creadores más acreditados de nuestra tradición literaria: la habilidad para contar historias, el acierto para adecuar formalmente el lenguaje a las necesidades de nuestro tiempo, y la decisión de comprometerse éticamente. Fernando Quiñones es un testimonio elocuente de la importancia

que alcanza la identificación del autor con su realidad y con su obra, ya que su rigor es comparable a su insobornable independencia[9].

Las claves poéticas

Una de las claves para interpretar de manera adecuada toda la escritura –literaria y ensayística– e, incluso, su trayectoria biográfica es su visión artística y su sensibilidad poética de la existencia humana. Recordemos que en su período de formación literaria quiso ser, sobre todo, poeta. Leyó mucha poesía en su adolescencia y en su juventud, y escribió abundantes y suntuosos versos que recitaba a sus amigos y contertulios. Después, su poesía se anidó con inusitado esplendor en la prosa, inexplicable tantas veces sin la inyección misteriosa, apasionante y vitalizadora de la efusión lírica. Sus relatos siempre hemos de interpretarlos usando categorías artísticas y registros poéticos, el juego de voces y de equívocos de la realidad más simple está ennoblecido y dignificado por la emoción contenida y por el dibujo esbozado de imágenes sutiles y, siempre, sorprendentes.

Quiñones parte del convencimiento de que sólo la poesía puede revelarnos los misterios indescifrables de nosotros mismos. El impulso lingüístico de su narrativa, su carácter rítmico, sugerente, paródico e imaginario, trasciende las posibles impurezas de su origen popular mediante una antigua operación saludable: la poetización que convierte al habla coloquial en imagen del lenguaje. Como ha explicado Moya Ramírez *(Op. cit.:* 92), Fernando Quiñones no establece una diferencia esencial entre la tarea del poeta y el trabajo del narrador, sino que, por el contrario, está convencido de que la sustancia primera y última de ambos géneros es la misma, aunque cada una adopte un cauce diferente de

[9] Es cierto que, sobre todo por su edad, algunos críticos consideran a Fernando Quiñones como miembro integrante de la "generación de los cincuenta" pero no podemos olvidar que ésta es una "agrupación" escasamente homogénea. Sus caracteres son, justamente, la diversidad de rasgos estilísticos, de tendencias de escritura, de contextos sociológicos y de situaciones geográficas. Es una generación, además, que está en continua ampliación: se redescubren, se añaden, se recuperan autores y se omiten otros, en función de los códigos y de las claves de lectura que, a medida en que el tiempo y el gusto evolucionan, configuran el horizonte de expectativas de los críticos y de los lectores.

expresión; si algunos temas se prestan más a los moldes líricos, otros son más apropiados para las fórmulas narrativas, *es decir* –son palabras del escritor– *creo que la poesía vendría a ser como el whisky solo, el relato, con hielo, y la novela, con hielo y agua.* Para él, por lo tanto, la diferencia entre los géneros estriba sólo en una cuestión de extensión y de intensidad: *un poema de dos páginas* –afirma– *puede expresar finalmente la sustancia que contiene un relato de 20 o de 200 páginas.*

Otra de las razones que explican el hecho de que Quiñones esté en posesión de un universo peculiar y de un lenguaje propio es su prodigiosa capacidad de asociar mundos lejanos y su notable habilidad para atrapar la realidad más compleja con esos regueros de sugestiones que perduran como inagotables manantiales. Es, en otras palabras, su plena libertad creativa lo que ha hecho posible que hasta el final, haya seguido jugando a ser un joven escritor y un poeta rebelde que provoca la irritación de algunos críticos.

Lenguaje intensamente sensorial y sensitivo

Otras de las claves de su peculiaridad literaria es su lenguaje intensamente sensorial y sensitivo. Fijémosnos, por ejemplo, en el cuidado exquisito con el que selecciona las voces –tanto la de sus versos como las de sus relatos, por sus cualidades musicales–. Podemos afirmar que sus creaciones literarias constituyen verdaderas composiciones melódicas[10]. Las obras de Fernando Quiñones son hasta tal punto orales que sus textos podrían ser considerados como transcripciones fonéticas efectuadas directamente de discursos coloquiales o de fragmentos literarios, o, quizás, como apuntes destinados a su lectura en voz alta[11] y,

[10] Sobre el ritmo en la prosa española véase: Gili Gaya, Samuel, 1993, *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo.

[11] Para interpretar y valorar sus poemas y sus relatos, y para penetrar en el sentido profundo de sus textos, además de cuantificar y analizar sus imágenes, subrayar los zigzagueantes caminos de sus construcciones sintáticas, clasificar su rico léxico, calibrar cada uno de sus adjetivos, identificar la función de sus preposiciones, hemos de leer en voz alta sus ricas páginas. El secreto de sus verso y de sus descripciones radica en la oralidad. La voz clarifica cualquier aparente dificultad de los textos de Quiñones. Insistimos, para comprender el mundo de Quiñones y su plasmación literaria, una de las claves fundamentales es leer en voz alta.

aún más, a su declamación teatral[12]. Pero, si es cierto que, como ha señalado la mayoría de los críticos, Fernando Quiñones está dotado de una singular habilidad para captar los matices fónicos[13], no es menos verdad que sus textos constituyen un alarde de sensibilidad y de sensualidad en el más amplio sentido de estos términos[14]. Por eso sus obras, además de interpretarlas como si se tratara de partituras musicales, hemos de paladearlas, mirarlas, olerlas y palparlas porque, no podemos pasarlo por alto, su literatura se nutre de melodías, de aromas, de colores y de sabores.

El arte como gesto de generosidad

Fernando Quiñones explica –"cuenta"– su noción de literatura al final de su novela *La Canción del Pirata,* en la conversación que Juan Cantueso, el protagonista –pirata y aventurero– mantiene con el artista sevillano Esteban Murillo. De manera elemental, pero con notable precisión, el relato define la misión del artista, el papel del escritor y la función de la novela, y, al mismo tiempo, traza las pautas orientadoras de la valoración crítica del estudioso y, sobre todo, las claves auténticas para el disfrute estético del lector. Juan había observado que el pintor estaba visiblemente nervioso,

> *Pero, por lo que andaba nervioso aquella mañana, no era por porfiarle eso de subirse a los andamios a su ayudante, que ni había aparecido aún, así que acabé preguntándole qué le pasaba.*

---

[12] No consideramos, por lo tanto, la oralidad como la mera acción de la voz, sino como expansión de todo el cuerpo, como un gesto y una mirada.

[13] Como ha afirmado Muñoz Molina: *Un escritor es alguien que escucha y que mira, alguien que está siempre fascinado por el misterios de la vida común y del habla de la gente, y los escritores que más importan no son siempre los que tienen una voz, sino los que tienen oído (Op. cit.)*

[14] No podemos perder de vista el sentido profundamente humano y el valor intensamente corporal de la voz. Recordemos que, en la voz la palabra es testimonio, huella y promesa. Usando una imagen, podemos afirmar que cada sílaba es un soplo que convierte la pregunta en información, la memoria en profecía. Gracias a la voz, la palabra es exhibición y don, agresión, conquista y esperanza de consumación del otro; interioridad manifestada, liberada de la necesidad de invadir físicamente el objeto de sus deseo; el sonido vocalizado va desde el interior al interior, une, sin otra mediación, dos existencias. Cf. Zumthor, P., 1991, *Introducción a la poesía oral,* Madrid, Taurus.

–La mar no es mía –dijo Murillo– cosa, que me dejó de una pieza ay aún creyendo que había oído mal. Pero otra vez: –Pero –le digo–, ¿no habrá algo que su merced no pueda pintar?
–A ella no –se encabezonaba–. Ya me ha costado unas pocas de horas y de lienzos, Juan, ¡y te digo que me sale muerta!
Bien, pero muerta. Porque, para que lo sepas, todo cuanto va en cosa de arte, pintado o escrito, ha de llevarse antes muy adentro[15] *y lo que yo llevo son las calles y las iglesias y las gentes de Sevilla. De ellas y de la fe, que no me falta, saben también mis santos. Pero ya he visto que pintar marinas no puedo, ¡yo el capacísimo! El que todo lo puedo en pintura según hablan. Sin ser verdad. (328-329)*

No se puede pintar, decir o escribir lo que no se lleva dentro. El arte es expresión y el escritor, en un gesto de generosidad, descubre lo más auténtico de su interior y desvela lo más noble de su intimidad. Cuando un novelista describe un paisaje o cuando narra una acción, nos ofrece su interpretación personal, su valoración propia de lo que le rodea[16].

El valor de una obra artística, por lo tanto, reside en la sinceridad con la que se expresa el crador: en la fidelidad a la realidad de cosas del mundo en el que vive y, también, en la lealtad con la subjetividad del poeta, pero también hay verdad en cuanto en él nos habla con sinceridad un hombre. La literatura es una manera privilegiada de descubrir el eco emocional que los sucesos tienen en la sensibilidad de los escritores. Por eso, la literatura es una verdadera creación. A partir de unos datos tomados de la realidad exterior, el novelista compone un mundo según su voluntad o, mejor, según su sensibilidad.

Fernado Quiñones nos ofrece sus obras artísticas como un fruto anteriormente madurado, como un ser concebido y gestado largamente, como una criatura que tiene su propia entidad y que exige el reconocimiento, el respeto y la admiración[17].

---

[15] Los subrayados son nuestros.

[16] Esta concepción está próxima a la del filósofo J. Maritain quien, en su obra *L´intuition creatrice:* 115, afirma que el artista alcanza la expresión de la realidad precisamente porque la recibe y la siente a su manera. En el arte hay verdad en cuanto nos ofrece el resplandor del misterio que habita en el ser.

[17] Son muchos los estetas que, como es sabido, han acentuado ese carácter autárquico que ostenta la obra genial. El arte es la producción de una forma marcada por una totalidad que nada puede disolver, por una perfección que nada puede comprometer.

Su identificación con el espacio

Otra de las claves creativas es su visión peculiar y su tratamiento original –imaginario y emotivo– de los espacios. Los críticos también han señalado que Quiñones es un escritor topográfico, espacial: vive y escribe en, sobre, de y según los lugares por los que transita. Algunos estudiosos han inventariado los rincones más reiterados y han señalado las analogías de sus escritos con los libros de viajes y con los cuadros pictóricos.

Nosotros juzgamos que, además, es necesario descubrir el fondo emotivo, el fundamento estético y las raíces ideológicas de sus preferencias geográficas y de sus entusiasmos topográficos.

Lo primero que hemos de advertir es que para Quiñones el territorio no es sólo un escenario o un decorado, un ámbito en el que se sitúa y desde el que divisa e interpreta la realidad circundante y cambiante, sino, también, un soporte de significados vitales, un objeto de identificación y una materia de sacralización. Es, ciertamente, un escenario en el sentido teatral y cinematográfico: concibe la literatura y vive la vida como un espectáculo, y, por eso, sus obras son guiones destinados, más que a la lectura, a la representación, más que a los lectores a los espectadores.

Los escenarios de sus obras no son superficiales ni gratuitos porque Quiñones maneja un mundo de referencias que no le es ajeno: se nutre de experiencias propias y dispone de un material verdaderamente suyo, personal, surgido de sus vivencias y de su observación de la realidad. Quiñones habla, en primer lugar, a sus paisanos y a sus conciudadanos de sus problemas, de su sociedad, de su historia y de su presente. Por eso hace continua referencia a rincones "convividos" o "cohabitados" con sus lectores. Para disfrutar con las obras de Quiñones es aconsejable, por ejemplo, pasear por las calles y por las plazas de Cádiz, bañarse en la Caleta y comprar en el Mercado de Abastos, visitar Arcos de la Frontera o Chiclana, viajar al Caribe, –en especial a La Habana y a San Juan de Puerto Rico– o asistir al Carnaval de Venecia. Hemos de reconocer, además, que, después de leer las obras de Fernando Quiñones, todos estos lugares adquieren nuevos alicientes y resonancias singulares.

Pero hemos de insistir en que Fernando Quiñones, no sólo contempla los paisajes, sino que, apoyándose en su mundo imaginario y mítico, los escucha con atención y con respeto, interpreta sus mensajes y los traduce con sus palabras y con sus imágenes. Se acerca cordialmente hasta tal punto, que se identifica con algunos rincones como prolongaciones de su propio organismo, como expansión de su propia carne. La

admiración fetichista que siente por algunos lugares de su juventud, adobados por la mirada nostálgica del pasado, le lleva a considerarlos como sagrados, hasta tal punto que –adoptando una actitud religiosa, próxima a un panteísmo– no disimula la devoción que siente hacia ellos.

En la mayoría de sus relatos, unos trágicos, otros cómicos y otros épicos, algunos desgarrados y todos hiperbólicos, los personajes viven y actúan atraídos por el mar, y sus apasionados relatos de amor se justifican desde el amor a una ciudad, a una calle, a una plaza o a una playa.

Búsqueda de una voz propia

Otro de los rasgos más carácteristicos del perfil literario de Fernando Quiñones es su incansable y su explícita búsqueda de una voz poética propia e inconfundible[18]: en todos sus escritos podemos encontrar el lenguaje ajustado a su peculiar manera de concebir la literatura y la vida humana. Las imágenes se reticulan y se adentran en proximidades y en energías de interacción y de construcción fuera de lo común. Como un auténtico "animal lingüístico", Quiñones es, sin duda alguna, un tejedor: sabe tejer con la suma de la realidad psicológica, sociológica y cultural, los objetos artísticos que constituyen nuestro mundo y acierta plenamente cuando teje esa red sintáctica a base de palabras –ricas en colores, sonidos, sabores y emociones– pacientemente recogidas de los labios populares.

Si sus poemas se alimentan del rico caudal encerrado en la tradición española, sus relatos se nutren del material léxico que extrae de las canteras inagotables del habla popular gaditano. Sus novelas y sus "cuentos literarios" muestran con claridad, además de su capacidad fabuladora, su extraordinaria habilidad y su singular talento para interpretar y traducir, para depurar y ennoblecer –para poetizar– los vocablos que escucha en un "bache" del Barrio de la Viña o en un "puesto" de la Plaza de Abastos. Nos llama la atención, de manera especial, el tino con el que selecciona y relaciona las palabras por sus significados semánticos, por su riqueza fónica, por su fuerza connotativa y, también, por su agudeza humorística.

---

[18] Como afirma George Steiner, "el atributo que distingue lo trivial, la obra, efímera, ya sea en la música, en la literatura o en las artes, consiste en que puede clasificarse y comprenderse de una vez por todas" . 1998, *Errata, El examen de una vida*, Madrid, Siruela.

Conclusión

Tras las reflexiones anteriores, podemos concluir que la dilatada vida –inspirada en modelos literarios– y la densa obra –repleta de páginas vividas– de Fernando Quiñones están animadas por una irreprimible ambición estética y están orientadas hacia la creación de una sólida personalidad literaria. Poseedores de un variado universo poético y de un lenguaje narrativo propios, sus libros constituyen testimonios irrefutables de la función creativa y recreativa de la Literatura con mayúsculas y de la multiplicadora vida de las palabras.

Sus sabrosos y agridulces escritos nos divierten y nos ilustran, nos distraen y nos explican de manera amena diferentes cuestiones actuales sobre la apasionante tarea de los creadores, sobre el poder y sobre la insuficiencia de las palabras, sobre la extrañeza y la proximidad de la vida ajena, sobre la narración de anécdotas como metáforas de la nuestra propia vida, sobre la lengua como instrumento de servicio y de dominio, y, especialmente, sobre la naturaleza de la literatura como inagotable fuente de preguntas en torno a la vida humana cuya originalidad no siempre reside en las respuestas. Sus expresiones y sus imágenes son tan enérgicas y tan ricas que sacian, incluso, el más hambriento apetito de percepción y a las más amplias capacidades de recepción.

El valor principal de su obra estriba, a nuestro juicio, en el acierto con el que logra que una voz, un grito o una anécdota revelen la existencia de esa relación misteriosa y simbólica que rige el destino de los personajes y que estimula las emociones de los lectores, sin que nos demos cuenta de que ellos y nosotros somos marionetas en sus hábiles manos.

Juzgamos, finalmente, que la riqueza expresiva de los textos de Fernando Quiñones radica en la rigurosa coherencia con la que se armonizan sus claves vitales y literarias, y en la perspectiva original que nos ofrece a los lectores para que leamos la vida y para que vivamos la literatura de una manera más libre, más consciente y más divertida. Quiñones ofrece a los lectores y a los críticos la posiblidad de leer y entender sus novelas sin exigirles a sus cerebros demasiado esfuerzo. Porque esa es exactamente la otra de sus cualidades; la visión privilegiada de la vida. Gracias a su capacidad de observación, descubre las capas más profundas de la personalidad humana, penetra hasta comprender las motivaciones últimas y las aspiraciones supremas que dan sentido a los comportamientos más disparatados, bucea hasta dar con las raíces hondas que nutren de savia a las distintas acciones. Y, después, es cuando bus-

ca y encuentra el término preciso y la expresión adecuada para hacer entender ese mundo original y distante, al mismo tiempo, común y familiar. Porque la novela, la buena novela, cuando nos lleva a ámbitos lejanos, nos revela rincones oscuros de nuestra personalidad y nos formula nuestras propias inquietudes, nos descubre nuestra cotidianas aspiraciones. Es una pantalla y un espejo[19].

Toda su vida es la búsqueda ansiosa de un lugar, de un tiempo y de un lenguaje. Estos tres elementos constituyen su patria, su ciudad, su hogar y su voz. La obra de Fernando Quiñones está construida sobre una base poética que opera con un vasto sistema de registros que funcionan a partir de una serie de percepciones y de emociones convergentes. Todos su mecanismos literarios giran en torno a una órbita que marca los relatos y los correlatos de su vida y de su obra, de su pasar y de su hacer. Su lección es tan variada como rica en los tonos que fundan su propia experiencia y sus clarificadoras reflexiones.

El valor de su obra reside, a nuestro juicio, en la rigurosa coherencia de sus claves estéticas y vitales.

---

[19] Esta es la función y el significado de *La Canción del Pirata*. En ella Juan Cantueso, al objeto de evitar o, al menos, demorar su sentencia y su ejecución, cuenta su vida al bachiller Irala, sobrino del alcaide del penal. Le relata su niñez y su juventud en Cádiz, su paso por San Fernando y los Puertos, su forzosa huida a Venecia, su vuelta a Sevilla y su aventura por las Indias, su regreso a Andalucía y su encarcelamiento en Cádiz por un delito que no cometió. Sus crímenes, sus amores, sus trampas en el juego, sus robos y sus borracheras y, en pocas palabras, cada uno de los sucesos y de las peripecias que, si bien considerados aisladamente son anécdotas sorprendentes, situados en el conjunto de la narración, constituyen datos imprescindibles para comprender el sentido de la vida de un gaditano del siglo XVII. El novelista, a través de esos hechos penetra en el fondo de la mente, del corazón, de las entrañas del que los ejecuta o padece. *La Canción del Pirata* es una explicación del misterio que siempre encierra la vida humana. Analiza la influencia determinante de una geografía –de la tierra, del cielo y del mar– en el talante de los hombres que la habitan; identifica los factores sociales que configuran su índole y su destino y, finalmente, acierta a interpretar el habla peculiar como transparente vehículo de expresión de una vida.

Fernando Quiñones: Los comienzos de una vocación literaria

ROSARIO MOYA

Fernando Quiñones Chozas nace en Chiclana de la Frontera el 2 de marzo de 1930. Único hijo del matrimonio, su madre muere al nacer él. La familia de su padre vivía en Cádiz aunque era oriunda de un pueblo gaditano, Alcalá de los Gazules, y de Moguer (Huelva). Apenas enviudar, su padre abandona Chiclana, donde ejercía como médico, y se traslada a la mina onubense de El Perrunal donde, al cabo de una breve estancia, pasa a Cádiz a la calle de la Torre, buscando el consuelo de su familia y olvidar la pérdida de su mujer. Esto ocurre cuando Fernando acaba de cumplir cinco meses.

Para Fernando Quiñones, pues, y aunque considera por todas las razones que se trata del mismo espacio que Cádiz, Chiclana es sólo el lugar de nacimiento, de donde recuerda temporadas de verano con su abuela materna, pero es en Cádiz donde se cría y crece, así como donde se despierta su vocación literaria. Él mismo nos detalla que a su mayoría de edad, y ya cumplido el servicio militar en Infantería de Marina, marcha a Madrid para continuar su carrera profesional, muy a pesar suyo porque Cádiz es su centro vital y le cuesta mucho tener que abandonarlo. Lo hace sólo porque Cádiz no le ofrecía entonces posibilidades para desarrollarse como escritor, aunque se inicia aquí en las letras, sobre todo mediante las colaboraciones en el semanario *La Voz del Sur* y la revista *Platero*.

Así y desde el año 1952, fecha en que marcha a Madrid, viene frecuentemente "con o sin motivo" para permanecer todo el tiempo posible, hasta el punto de poder decirse que vive a medias entre su Cádiz y la capital de España.

Fernando Quiñones nos relata de la manera siguiente sus primeras experiencias en Cádiz:

> *"Desde que llegué a Cádiz con cinco meses hasta que me fui con veintidós años, he sido vecino de muchas casas del casco antiguo y calles de lo más "gadita".*
> *He vivido en la calle de La Torre frente a la calle Virgili y luego en San Miguel, frente a la plaza de Gaspar del Pino, donde mi padre y mi tío Fernando montaron un policlínico; la guerra la pasé en la calle San Francisco, en un primer piso sobre la Peña de Cazadores, que allí sigue. Después he vivido en Compañía, esquina a Obispo Urquinaona; luego en Cánovas del Castillo 32, arriba, en una azotea, y durante más tiempo en Sacramento 10, donde, desde mi cama, veía en la casa de enfrente la lápida dedicada a D. Segismundo Moret. Mi casa actual, en Rosario Cepeda 17, no contradice la tradición de mis sucesivas domiciliaciones en el casco antiguo.*
> *En aquella época la gente se cambiaba mucho de piso, y yo vivía siempre con mi abuela y con mis tías María Teresa y Juana. La gente se hartaba de vivir en una casa y si veían otra más bonita, se cambiaban, con una facilidad inconcebible hoy".*

Fernando Quiñones nos cuenta que lo más claro que tuvo en su vida, casi desde la niñez, fue el gusto de la literatura y, aun adolescente, la idea de dedicarse a escribir. De pequeño leía cuentos y tebeos, como todos los chicos de su edad; tendría aproximadamente seis o siete cuando cayó enfermo, y un día, aburrido en la cama y en una habitación interior de su casa de la calle San Francisco, donde vivía por aquella época, cogió un libro de la biblioteca de su padre. Era un libro para adultos del que aún recuerda su título y su autor, *Colmillo Blanco* de Jack London. Quedó asombrado al descubrir el mundo de la literatura y leyó con amor y con entusiasmo todo lo que caía en sus manos a partir de entonces. La lectura y la comprensión de lo que leía, le animaban a seguir leyendo. Es curioso constatar que con cuatro años sabía leer de corrido y casi escribir. Tenía mucha facilidad y facultades para ello. Cuando muy niño, su abuela de Cádiz lo llevaba a Puerto Real para ver a unas tías, constituía la admiración de los viajeros del tren que le hacían leer el *Diario de*

Cádiz. Este es "el niño que lee" decían, y él leía hasta cansarse. Su afición a la poesía le vino probablemente de su padre, que también era poeta aunque no llegó nunca a dedicarse completamente a la literatura, ya que su trabajo como médico le absorbía todo su tiempo. Había llegado a publicar algunos poemas y sentía pasión por el arte en general y por la literatura en particular. De él heredó Fernando Quiñones su sensibilidad y su alto grado de imaginación.

Fernando Quiñones obtuvo su primer premio literario en San Felipe Neri, colegio donde estudió hasta tercer curso de bachillerato. En aquel tiempo el colegio convocó un concurso literario en el que podían participar todos los alumnos del centro, es decir, de los siete cursos que constituían el bachiller antiguo. Entre los temas que se podían elegir estaban "El mar" y "Yo". Prefirió el tema autobiográfico. Su composición fue premiada como la mejor. El premio consistía en un libro sobre conquistadores españoles de América, de Charles F. Lummis. Los profesores quedaron sorprendidos por la habilidad y por el desparpajo de la redacción, impropia de su edad.

Fernando Quiñones pasa luego una época de crisis de estudios que hace que abandone San Felipe Neri y comience a estudiar en la Escuela de Comercio, en la calle Rafael de la Viesca, donde sólo cursa un año. Ahí es donde podemos decir que acaba su actividad de estudiante. Él nos confiesa que le ha quedado mucho de esos años de estudio en San Felipe Neri –donde habían estudiado su padre y su tío– y los precedentes a ingreso en el mismo centro: el amor a la literatura y al francés que, por sus condiciones innatas se le daba increíblemente bien, por lo que tuvo suficiente base para leer obras francesas en su lengua de origen. Fernando Quiñones nos dice textualmente:

> *"Respecto a los profesores, recuerdo desde muy pequeño algunos que me querían mucho, pero con otros hay episodios muy negativos que contribuyeron a que yo dejara de estudiar aunque no fue esa la causa única. A los que supieron tratarme les correspondí bien y recibí de ellos muchos beneficios culturales".*

El ansia de libertad ha sido un componente fundamental en su vida. Desde niño ya hacía lo que quería cuando vivía con su abuela y con su tía, salvo algunos pequeños cumplimientos, como ser puntual, recogerse por la noche y no faltar a la hora de las comidas. Fernando Quiñones, desde pequeño, se recorría todo Cádiz, estaba con quien quería, y tenía una libertad completa que quizás pudo influir en su vocación literaria.

Tenía el don innato de saber escuchar y de vivir ambientes distintos, poniendo siempre un alto grado de imaginación.

El padre de Fernando Quiñones estaba preocupado porque no le veía oficio ni beneficio. Intentó que trabajara en diversos sitios, donde no duraba más de unos días; así, nos cuenta que estuvo en la Audiencia de meritorio, y en una compañía de seguros, donde trabajó muy escaso tiempo. Tuvo que superar, como hemos dicho, ciertas dificultades económicas familiares y él procuraba aportar cuanto podía. Sentía gran satisfacción por poder llevar unas pesetas y tratar de poner la casa a flote. Su primer trabajo lo consiguió en el muelle pesquero, en la exportación de pescados. El trabajo en el muelle empezaba a última hora de la tarde. Los exportadores compraban el pescado en una subasta, en la lonja, y cada uno se lo llevaba a su chabola a prepararlo, para su envío a Madrid en el tren de la madrugada; luego iban a tomar café a la Plaza de San Juan de Dios. A Fernando Quiñones le gustaba el ambiente pesquero y el olor de los barcos y del pescado. Por aquella época comienzan sus tareas literarias y fue poco antes de este tiempo cuando la familia sufre la escasez. Pero Fernando Quiñones comienza con firmeza a "sentir" ya su futuro, leyendo y releyendo continuamente, aunque con plena inconsciencia y por puro gusto, con una sensibilidad y capacidad de observación propias de un poeta incipiente.

Más adelante cobra recibos a dita, con sellitos de tres y cinco pesetas semanales, por las casas de vecinos. También vende coloreadas ampliaciones fotográficas "horrendas", según él, y "un grabado con la muerte de Manolete". Carlos Acquaroni, hermano del pintor Miguel y del escritor José Luis, pintó una especie de cartulina que imprimió con escenas de la muerte del torero Manolete, entonces muy en boga, y Fernando Quiñones vendía algunas a bares y tabernas de Cádiz. Eran en blanco y negro con una greca roja: escenas sueltas de Manolete toreando hasta la cogida que se veía en tres tiempos, luego en la enfermería y todo seguido en un sólo "papelón". Asimismo, hizo un tiempo de amanuense de un magistrado en la calle Zorrilla, con gusto y provecho.

La revista *Platero. Orígenes y comienzos*

Aproximadamente sobre 1947, Fernando Quiñones y unos jóvenes enamorados de la poesía empezaron a reunirse en una vieja taberna gaditana llamada "Las Cortes", en la esquina de las calles San José y

Sacramento. Felipe Sordo Lamadrid, Serafín Pro y Paco Pleguezuelo fueron los amigos con los que contó Fernando Quiñones para comenzar su aventura literaria. Todos tenían un gran entusiasmo, un considerable amor a la literatura y ansias de descubrir cuanto de nuevo iba surgiendo. Contaban por aquel entonces diecisiete, dieciocho años, y cada uno se dedicaba a actividades distintas, pero nunca faltaban a su compromiso semanal de la taberna. Allí leían los nuevos "descubrimientos" de la semana y sus propias composiciones. Lorca, Alberti, Vicente Aleixandre, fueron para ellos grandes "descubrimientos", y sus poemas eran leídos repetidas veces y escuchados con verdaderos deleite y admiración.

Por fin llegó el momento de dar a conocer sus propios escritos y decidieron sacar una revista, *El Parnaso*. Debido a dificultades económicas, fue imposible sacarla impresa, así que los cuatro primeros números de *El Parnaso* salieron a máquina y con el rótulo de la cabecera hecho a mano, uno a uno, con tinta china, mientras que los 26 números restantes ya llevaban impreso el título, pero los textos seguían mecanografiados. Estos ejemplares salían quincenalmente. Algo iban mejorando, puesto que los primeros números estaban formados sólo de dos páginas y los posteriores llevaban ya cuatro. El primer ejemplar salió el 1 de diciembre de 1948, y el último el 15 de febrero de 1950.

Aparte de los cuatro componentes del núcleo fundador, ya escribieron en *El Parnaso* Julio Mariscal, Pedro Ardoy, Caballero Bonald, José L. Acquaroni, José Luis Tejada, Antonio y Carlos Murciano y Ramón Solis. Colaboraron también ocasionalmente Vicente Cardenal, Luis Cappa Franzón, Antonio Escobar, Francisco J. Pro, Manuel Quiñones, padre de Fernando, y Ezequiel Peña. El número de colaboradores iba aumentando, y fue entonces cuando Fernando y sus compañeros decidieron cambiar de nombre y de formato a la revista. Así surge la revista *Platero,* aunque todavía no impresa, como ellos hubieran deseado. Aparecen 9 números en formato cuartilla, numerados del 31 al 39 y por fin el número 1 de la segunda época sale impreso, gracias a la subvención que concedió el gobernador civil Carlos María Rodríguez de Valcárcel.

La Voz del Sur, profesionalización en letras

Cuando Fernando Quiñones comienza a trabajar en el semanario, *La Voz del Sur*, éste salía los sábados. Fernando Quiñones hace en él la

crítica de cine, alguna de toros y artículos literarios, siempre al margen de la política. El periódico era de ideología falangista y ésto le proporciona algún que otro disgusto, porque no quiere hacerse falangista ni después de ningún otro partido. Luego en Madrid, no obtuvo el carnet de periodista porque no acepta tampoco someterse al Régimen. Nos cuenta que su negativa era por instinto. *La Voz del Sur* lo profesionalizó. El entró allí para ordenar fotografías y grabados del archivo, que entonces eran metálicos, pero pronto empieza a escribir para el semanario. Este tipo de actividad ayuda mucho a la revista *Platero,* que ve asegurada su vida impresa en los talleres de *La Voz del Sur*, pero que se editó básicamente en la imprenta Rubiales de la calle Feduchy, y su colaboración en el semanario facilita a Fernando Quiñones amistades en la vida cultural de Cádiz, y de los escritores visitantes, como Cela o Gerardo Diego. José María Pemán lo alentó y ayudó pese a que Fernando Quiñones siente ahora haberse comportado con él como un *"enfant terrible".*

Le llega a Fernando Quiñones la hora de hacer el servicio militar del que lo rescataron para que siguiera trabajando en el semanario, donde era uno de sus puntales de redacción.

Con el nacimiento de *La Voz del Sur* se convocó a los escritores para una reunión semanal, y es así cómo los jóvenes fueron tomando relación con el Cádiz literario adulto. Al calor de esta tertulia llegaron a *Platero* Caballero Bonald, Pedro Ardoy y Julio Mariscal Montes, así como José Luis Tejada y Pilar Paz Pasamar, muy incorporados al núcleo fundador. Pero, volviendo al servicio militar, hemos de decir que Fernando Quiñones ansioso ya de ver mundo intentó hacerlo en el buque escuela "Juan Sebastián Elcano". Tenía muchas ganas de navegar en ese velero legendario, pero no lo consiguió. Hizo el período de instrucción militar en el Tercio Sur de Infantería de Marina, de San Fernando. Luego, el gobernador Valcárcel, que estaba muy relacionado con el semanario *La Voz del Sur,* se encargó de que sólo hiciera el período de instrucción, y aun durante él, venía a Cádiz a trabajar en el periódico, pues salía del cuartel a las 4.30 o a las 5, después del almuerzo y de la instrucción de la tarde, y regresaba al día siguiente a las 7 de la mañana; trabajaba de 6 a 10 de la tarde en el periódico, escribiéndose casi medio semanario cuya redacción estaba en la Plaza de Viudas. Cuando apareció *La Voz del Sur,* su director creó la tertulia llamada Academia de la que salió una página para el semanario. Fernando Quiñones trabajaba en él, rellenando los clichés del archivo, y pasa enseguida a escribir en sus páginas. Hace artí-

culos, poemas y críticas. Firmaba con el seudónimo Vicente Q. Montero las críticas de cine, bajo el epígrafe "Celuloide al canto". Había otro que era el cronista de toros pero, Fernando Quiñones también realizaba esa labor, y artículos literarios para la página 3 que era dónde colaboraban Cela, González Ruao y D'Ors.

Buscando futuro

Al terminarse ese trabajo por muerte del semanario, y estimulado por un grupo de amigos gaditanos como Caballero Bonald, Carlos Edmundo de Ory y otros escritores mayores que estaban en Madrid y habían venido a Cádiz varias veces, comprendió Fernando Quiñones que en Cádiz no podría desarrollar su vocación y sus ganas de trabajar en las letras. Tenía la certeza de que era un escritor, bueno o malo, y estaba ávido de conocimiento del mundo, de ver gente, tierras y cosas. Juan Aparicio, Director General de Prensa, estuvo en Cádiz visitando el *Diario de Cádiz* y *La Voz del Sur.* Él fue quien organizó el grupo literario *Garcilaso* y las revistas *El Español* y *La Estafeta Literaria.* Venía buscando valores nuevos, ya que por aquélla época el país carecía de grupos culturales. En los años 40 organizó la revista *Garcilaso* con José García Nieto y otros. Siempre iba buscando poetas nuevos y quiso ver en Cádiz la redacción de *Platero* que estaba en la calle Cobos, en una oficina del hermano de Serafín Pro. Fue allí con su secretario. Fernando Quiñones se iría a Madrid dos días después. Ya tenía el billete del tren y, al saberlo, Juan Aparicio le indicó que lo buscase en Madrid para ver si había algo para él. Así pues, pudo colocarse enseguida ya que Aparicio le buscó un trabajo en la Dirección General de Prensa, pasando telegramas y resumiendo los periódicos para un boletín diario fotocopiado que se hacía para los ministros. Era un trabajo fuerte sólo por las mañanas, y escasamente retribuido, pero útil, ya que Fernando Quiñones estaba de todas maneras decidido a quedarse en Madrid. Allí se mantuvo, pasándolo un día mal y otro peor. Como compensación pasaba ratos muy buenos con artistas y con escritores de su edad y, sobre todo, mayores que él.

Estaba ya componiendo el libro *Cercanía de la gracia,* con idea de presentarlo al Premio Adonais, cuando le sobrevino un cambio de trabajo gracias al director general de Prensa, Juan Aparicio, que habló con Vicente Fernández de Bobadilla, buen amigo de Fernando Quiñones

desde *La Voz del Sur* y hombre dado a las letras, unido al grupo de poetas jerezanos compuesto por Caballero Bonald, Juan Valencia y el sevillano Antonio Milla Ruiz. Al enterarse Bobadilla de que Fernando Quiñones lo estaba pasando mal económicamente, le ofreció trabajar en la revista *Selecciones*, de la que acababa de ser nombrado director gerente. Entonces se produce un cambio muy importante para Fernando Quiñones, incluso para su vida de escritor, pues pasó de andar muy mal de dinero a estar muy desahogado y, lo más importante para él, a conocer toda España. La misma noche que llegó a Madrid le esperaban en la estación de Atocha Caballero Bonald y Carlos Edmundo de Ory, que ya le habían buscado fonda. Recordar estos momentos de su vida hace a Fernando sonreir. Nos cuenta que, apenas pisar Madrid, dijo *"Quiero ver el Café Gijón enseguida. Vámonos para allá"*. Era el café literario por excelencia, aunque aún funcionaba también el "Varela". Y nos relata así su llegada a Madrid y la visita al Café Gijón:

> *"Yo tenía una curiosidad enorme por conocerlo. Para mí era un nombre mágico, una especie de santuario. Yo había llegado a Madrid a las 10 de la noche y a eso de las 11 ya estaba en el Café Gijón con esos dos amigos y la maleta. En una mesa de un rincón había un grupo de señores, entre ellos Eduardo Llosent Marañón, crítico de arte, y, ante mi sorpresa, estaban manejando el último número de Platero, que andaba circulando de mano en mano. Nunca me pude imaginar que nuestra revista estuviera precisamente en el Café Gijón. No me dí a conocer, pero me quedé tan agradado como sorprendido".*

AÑOS BUROCRÁTICOS

No pierde el contacto con Cádiz; salió de aquí pero no por eso deja de estar presente Cádiz en él de alguna manera, aparte de volver con mucha frecuencia. Se encuentra de pronto con un sueldo excelente y con un trabajo que consiste en viajar. La revista *Selecciones* acababa de fundarse con unos medios económicos muy fuertes; era la primera de la postguerra con aire internacional y fue recibida estrepitosamente en todo el país. Fernando Quiñones no sabía que era un instrumento aparentemente cultural pero ideológicamente y aun solapadamente político, al servicio de los Estados Unidos, aunque en las ediciones europeas no solían trabajar americanos. Nuestro autor ejerció la tarea de inspector de

ventas. Visita muchísimas ciudades y pueblos grandes, atendiendo e invitando a los distribuidores y vendedores españoles, para que estuvieran contentos con la revista. Luego los invitaba a comer. Fernando Quiñones tenía mucha libertad, escogía las rutas que quería y, durante casi tres años, estuvo cada mes unos veinticinco días de viaje y cinco en Madrid. Este trabajo le proporcionó "en directo" un buen conocimiento artístico y cultural de España, y además le introdujo, como escritor incipiente, en los ambientes literarios que iba buscando y conociendo, pues siempre dejó claro su esencial dedicación de escritor y que, aunque trabajaba en esas otras labores, lo suyo sería la literatura. Como ya sabía quiénes integraban los nombres y círculos culturales de las diferentes ciudades, trababa amistad con ellos. Por ejemplo, en Bilbao con Blas de Otero; en Málaga con los poetas locales, en Barcelona con Carlos Barral, en Córdoba con los de Cántico –amigos desde antes– o en San Sebastián con Gabriel Celaya, conociendo a fondo, al mismo tiempo, y de arriba a abajo, la España preindustrial, casi la misma o la misma que vieran años atrás los escritores del 98 y los del 27.

Seguidamente detalla,

"..los poetas, yo al menos, tienen un instinto especial, una gran sensibilidad de percepción que les hace no ser turistas, ni casi forasteros, en los sitios a los que llegan. En seguida captan el ambiente y están un poco en lo que es la esencia del lugar".

Fernando Quiñones nos cuenta:

"A raíz de aquella temporada de trabajo, que fueron unos tres años de rebañar el plato español como aquel que dice, yo me orienté en lo que quería saber del país".

Fernando Quiñones no escribió en *Selecciones* si exceptuamos algún artículo para la portada, que siempre era una foto española y venía un americano a hacerla; la contraportada ilustraba esa foto con un breve artículo que se le encargaba a un escritor español, y ahí escribió Fernando Quiñones uno sobre Cádiz, un pequeño trabajo de un folio a doble espacio.

Fernando Quiñones conserva un buen recuerdo de aquella época, no sólo por el bienestar material que le proporcionó sino porque allí trabajaron otros escritores tales como Luis Feria, sus compañeros de Cádiz,

Serafín Pro Hesles, Felipe Sordo Lamadrid, a los que logró hacer entrar en *Selecciones* y maestros mayores que él, como Luis Rosales, Leopoldo Panero, José Manuel Caballero Bonald y José Luis Acquaroni. Aparte de la revista, Fernando Quiñones se ocupó de la edición de obras de verdadero interés cultural como *Primavera y Flor de la Literatura Hispánica*, antología en tres gruesos tomos hecha por Dámaso Alonso y Eulalia Galbarriato, su mujer, que Fernando Quiñones supervisó, así como editó el lanzamiento, con éxito masivo de discos clásicos y muchas otras iniciativas de primera importancia cultural.

Su trabajo en *Selecciones* como jefe de promoción también permitió a Fernando visitar ciudades extranjeras, ya que todos los años tenía lugar una reunión internacional, generalmente en primavera, llamadas técnicamente "Promotion Clinics", una especie de convención que se celebraba cada vez en una ciudad distinta. Esto le permitió asomarse a bastantes ciudades europeas y aprovechar el viaje para ver otras en Alemania, Italia, Inglaterra, Francia, o los Países Bajos. La obligación de viajar forma parte, según Fernando Quiñones, del equipaje del escritor. El escritor tiene que ver mundo, que bañarse en otras aguas culturales y enriquecerse con experiencias que no pertenezcan a su cuadro habitual de costumbres, es decir nacionales y regionales. Fernando Quiñones, como ya quedó sugerido, tiene una amplia capacidad de penetración, que difiere de la capacidad de adaptación y la supera, pues enseguida entiende los rasgos profundos del sitio y se identifica con ellos. Después, y ya sólo en calidad de escritor, va viajando y dando conferencias y lecturas por unos 25 países, de Europa, ambas Américas, África del Norte y Oriente. Había llegado el momento en que, por diversas circunstancias le pesaba mucho la vida de oficinas y deseaba todo el tiempo libre para dedicarse a escribir.

En 1968 Fernando Quiñones colgó los trastos burocráticos definitivamente. Su despedida del trabajo de oficinas fue un tanto espectacular. Estaban representando en Madrid la ópera *Carmen* y aprovechando la circunstancia de que el director de la obra era Luis Balaguer, gaditano y amigo suyo, le pidió prestado un traje de torero. No le quedaba bien, según el propio Fernando nos confiesa, pero, a pesar de ello, se lo puso y se dirigió a la oficina en su coche. Era algo simbólico, fue una prueba de valor dejar ese trabajo, seguro y bien pagado, y empezar otra nueva etapa en su vida; él ya estaba casado en aquella época. Contrajo matrimonio en 1959 y dejó la oficina en 1968. Fue un momento en el que tenía que tomar una decisión: o continuar la vida burocrática con su seguridad

y sus ascensos correspondientes, a costa de no ser escritor, o decidirse a romper con todo y correr el riesgo de no encontrar medios de sustento. Se decidió por lo último y, con libros, encargos, conferencias, lecturas y colaboraciones, se fue defendiendo. En este momento de su vida la familia estaba completa. Fernando Quiñones conoció a su mujer en Italia. Fue un noviazgo con muchas dificultades. La conoció en el 1955 y se casaron cuatro años después. Su hija Mariela nació el mismo año, el 1959, y Mauro, el niño, cuatro años después.

Económicamente las cosas no le vinieron mal a Fernando; él cree que fue buen momento para emanciparse de la burocracia y que, si hubiera esperado más tiempo, las cosas no le hubieran ido bien. Cuando deja las oficinas, Fernando intensifica su obra literaria y es también entonces cuando se le ocurre la creación del festival cinematográfico y cultural Alcances, que creó y dirigió desde 1968 a 1978 y que en 1999 ha cumplido 31 años.

La nueva época: dedicación exclusiva a la escritura.

El período posterior de su biografía está caracterizado porque todas sus ilusiones de profesionalidad se cumplen, y según él, *"rotunda y peligrosamente"*. Fue en el verano del 1968 cuando le llegó la posibilidad de emanciparse y dejar toda clase de trabajo que no sea escribir, lo cual requiere concentración, esfuerzo y una dedicación exclusiva. Esto supone para Fernando Quiñones un especial compromiso ya que va a dejar oficinas, horarios rígidos y dependencias para pasar a una plena dedicación, la que ha estado buscando toda su vida.

Llega un momento en que, abandonadas las oficinas, y pensando en vivir exclusivamente de las letras, le surge mucha clase de trabajo cultural –artículos, lecturas, conferencias, etc– y también viajes gratos y enriquecedores. Así empezó a laborar hasta que se dio cuenta de que este tipo de quehaceres también le llegaba a estorbar la verdadera vocación, es decir "la creación". Fernando Quiñones cuenta que *"no podía concentrarme para hacer una buena novela, o, algo menos, el libro de poemas que estaba llamando a las puertas de mi interior"*, y descubre, un tanto alarmado, que muchos de sus pasos se invierten en cosa banal, relaciones públicas, llamadas telefónicas plagadas de citas o compromisos, colaboraciones volanderas, o pendiente de críticas de libros que, en el

fondo, a él poco le importaban. Advierte que, al cabo de un año y otro, ha hecho menos de lo que quería, *"vocación demasiado sustituida por la profesión"*. Con cierta angustia ve como corre el tiempo y, aunque sus necesidades económicas familiares no aumentan, comprende lo difícil que es vivir dedicándose a escribir.

Fernando Quiñones sigue compartiendo su vida entre Cádiz y Madrid. A partir de su ruptura burocrática, Cádiz será un punto aun más frecuente de residencia y de trabajo, y cuando, fuera de Cádiz, necesita ambientes más rigurosos, más solitarios, marcha de Madrid a su chalet en Cercedilla, en la sierra de Guadarrama, donde vive horas de relajamiento, concentración y trabajo. Entre sus proyectos figura ahora la ampliación de la serie "Crónicas" de poesía, y hacer dos novelas para terminar lo que sería un "cuarteto de Cádiz". Ya están escritas dos de ese conjunto, *La canción del pirata* que representa a la Edad Moderna, y *Las mil noches de Hortensia Romero,* que es la Edad Contemporánea. La idea sería hacer otra novela para la Edad Antigua y otra para la Edad Media.

A partir de 1990 podemos incluir el cuarto viaje de Fernando Quiñones a Cuba, y en 1993 vuelve a la Argentina también por cuarta vez, para la presentación de la edición bonaerense de su novela *El amor de Soledad Acosta.* También en los 90 volvió a su querida Nicaragua, fue a Estados Unidos, Francia e Italia, e hizo un viaje importante al Yemen, del que ha salido un libro, *Las crónicas del Yemen.* Por esta época ha publicado unos cuantos libros menores y ha reeditado varias de sus obras anteriores. Fernando Quiñones continúa escribiendo y remodelando. Ha cambiado de nombre al libro *Contrapuntos* que pasa a titularse *El coro a dos voces,* el cual será su título definitivo. La vida actual posibilita que cualquier persona viaje lejos, aunque sea pagando a plazos, pero hace veinte, quince años, la pasión por los viajes y la posibilidad de realizarlos en España era muy reducida y es cuando Fernando Quiñones tuvo la suerte y la ocasión de hacerlos por razones de trabajo, pero con fuertes ecos vocacionales, y luego como escritor independiente. Él mismo nos dice:

> *"El escritor debe moverse, contrastar las suyas con otras tierras y adquirir una experiencia exterior acorde con el esquema general que nos convierte en seres humanos más amplios de mente".*

Fernando Quiñones ha recorrido muchos países de Europa. Ha viajado de una manera muy individualista y singular, y aun dentro de planes

de trabajo se ha movido muy a su aire y no como turista con fechas y excursiones programadas. Sus experiencias vividas en Inglaterra y también sus lecturas, dieron origen a su libro *Las crónicas inglesas*. Siguiendo el recorrido de países, en África ha estado sólo en el Norte, República Saharaui, Argel y muchas veces en Marruecos, según nos dice el propio Fernando Quiñones:

> *"Marruecos me seduce; no me puedo creer, que ahora, con la situación integrista y los atentados, sea peligroso ir. Para mí, no poder ir a Marruecos es como si no te dejaran entrar en una habitación de tu casa, que entraña un peligro".*

Ha hecho allí muchos viajes de ocio o de trabajo, de arriba a abajo, de Agadir o Marrakech a Tánger y Asilah, y ha organizado semanas de cine para la embajada de España en Marruecos. Del Islam ha recorrido también el Yemen. No ha viajado por América del Norte mucho pero conoce de Estados Unidos Nueva York, Filadelfia, Miami, Rosemont, y Ottawa en Canadá. Centroamérica le es muy conocida por Nicaragua, donde ha viajado seis veces, y donde tiene muchos amigos y desarrolla programas de trabajo. De las islas caribeñas, Puerto Rico y Cuba están repetidamente en el saco de su experiencia viajera y del continente Sur ha estado en casi todos los países excepto Chile y Ecuador, del que sólo recuerda el aeropuerto y unas casitas indias que se ven desde él. Mucho de lo demás, lo ha visto bien y, en ocasiones, larga e intensamente vivido, como por ejemplo Buenos Aires, por la que siente mucho cariño y a la que se refiere repitiendo las palabras del tango: *"Mi Buenos Aires querido"*. En Argentina tiene Fernando Quiñones muy buenos amigos y ha vivido una serie de experiencias humanas de todo orden; *"excepto Borges, las mejores* –afirma– *siguen vivas"*. Por distante que esté un lugar, sostiene Fernando Quiñones, por ajeno que sea a su cultura y a sus costumbres, hay una sustancia, una identidad peculiar, que él no solamente entiende sino que, de algún modo, siente como incorporada a sí mismo. Cree que es casi una pedantería decirlo

> *"...pero la verdad es que ni me siento ni me sienten turista o forastero en ninguno de los sitios que me tratan por lejanos que sean. Puede que noten que yo me he integrado ahí, a ellos, de algún modo"*

En Latinoamérica cree que se le tiene como a un amigo especial, casi como un propio y no digamos en "su" Venecia, cuna de su mujer.

Pero es también porque se tiene o no esa facultad de integrarse, una tendencia a compartir otras vidas y lugares *"aunque* –aclara– *no a costa de la gaditanidad"*. Es decir, no ha perdido su habla peculiar, la manera de ser, etcétera. Afirma Fernando Quiñones que incluso esa porosidad y comunicatividad para otras culturas forman parte del mejor y más abierto gaditanismo, ya que Cádiz está caracterizado en la Historia por su capacidad de aglutinar culturas muy distintas.

Esas circunstancias y el buen oído que tiene para quedarse con hablas distintas dan explicación a que pueda escribir libros exquisitamente cultos y que otras veces exprese la desnuda voz del pueblo. Palabra, mentalidad y pensamiento van unidos en la cultura popular y en la culta.

Un aspecto muy importante de la condición literaria de Fernando Quiñones es su doble dedicación a la poesía y a la narrativa. Aunque ha escrito muchos otros libros, de estudios flamencos por ejemplo, o recopilaciones y estudios literarios, ninguno de ellos, ni siquiera el teatro, al que ha hecho alguna asomada, le ha preocupado excesivamente ni le ha ocupado demasiado. La poesía y la narrativa las está haciendo desde joven, y son esos dos grandes géneros el componente esencial de su trabajo. Fernando Quiñones no establece una diferencia muy grande entre el poeta y el narrador; cree que la sustancia primera y última es la misma aunque sean dos maneras de expresarse; hay temas que se prestan mucho más a la poesía, y otros que no cabrían en lo que es un poema y hay que darles las páginas que piden, o bien se han presentado de tal manera que requieren una extensión determinada, pero la sustancia esencial es la misma; *"es decir* –ha escrito Fernando Quiñones– *creo que la poesía vendría a ser como el whisky sólo, el relato con hielo y la novela con hielo y agua, refiriéndome a que se trata de una cuestión de intensidad: de algún modo, un poema de dos páginas puede expresar finalmente la sustancia que expresa un texto de 20 o de 200 páginas". El mismo regusto* –sostiene– *puede dejar a la larga cualquier buena novela que un texto de dos páginas de un buen poeta. Yo he sentido de chico la curiosidad y el afán de hacer las dos cosas, cada cual ha venido sin esfuerzo.*

En su primera época cultiva un tipo de poesía, tradicional, popular andaluza y barroca: sonetos, décimas..... y formas más libres con expresión única de los propios sentimientos. A partir de *En vida,* Quiñones da con otro mundo poético menos intimista, más impersonal. La segunda época está marcada por el nacimiento de la serie Las Crónicas, en la que

su poesía se sitúa fuera del yo del poeta, en épocas y lugares distintos como si fuera una coral, de la que el autor se limita con frecuencia a hacer las veces de transcriptor. El hallazgo de este tipo de poesía le supuso una especie de iluminación, un verdadero deslumbramiento, porque también hay en ella fuertes elementos narrativos que funden al narrador y al poeta que es Fernando Quiñones.

Cádiz como fascinación en Fernando Quiñones

ENRIQUE MONTIEL

Mucho se ha hablado, y el propio Fernando Quiñones el primero, de la alternativa infancia del escritor. Hijo de una familia acomodada, su padre era médico, "el primero que puso en Cádiz Rayos X", en palabras del escritor, huérfano de madre poco después del nacimiento, diversas circunstancias hicieron que pasara del elitista colegio de San Felipe Neri en Cádiz a trabajador portuario en los muelles de la ciudad. Pues bien, entre ambas pulsiones discurriría su vida, pero también su obra literaria.

Quienes fuimos sus amigos y conocedores del escritor sabemos separar, de entre el inmenso bosque de anécdotas de su vida, una esencia inmutable cuyo rastro no lo abandonará nunca. Y esa esencia siempre tuvo el nombre de la ciudad que adoptó como propia –Cádiz– y que al final supimos que llegó hasta el extremo de convertirse en la *suegra* de Nadia Consolani, su mujer veneciana, compañera hasta el último aliento de Fernando de Quiñones.

Cádiz no es sólo una palabra, ni siquiera una ciudad para Quiñones. Todos sabemos de su rica, milenaria historia, y por tanto de cuantas vicisitudes le ocurrieron en sus treinta siglos de existencia urbana. El escritor llegaría a estar tan imbricado en su maraña sentimental con relación a Cádiz que acabaría haciéndola fundamento de su obra. Y es aquí, precisamente aquí, en donde quisiera centrar mis reflexiones sobre uno de los legados literarios de nuestro autor, quizá el más original de todos y del que acabó sintiéndose muy orgulloso.

Dijimos más arriba que nuestro autor había pasado prácticamente en horas veinticuatro de San Felipe Neri al muelle. El tránsito de la vida *muelle* al muelle, el puerto de Cádiz, supuso para Quiñones el encuentro con la extraordinaria dureza de la vida en una época ciertamente terrible. Pero no sólo, pues precisamente por eso, hallaría en los recuerdos más vivos de esos años una línea de continuidad para ensamblar muchas de sus historias futuras, pero fundamentalmente para adoptar para siempre esa sensibilidad que le hizo ser basurero de su querida playa de La Caleta, defensor de la fe en Cádiz, en su vitalidad y en su futuro, y amante de ese Cádiz intramuros hecho de recuerdos, orgullo y, sí, pasión.

Deliberadamente demoro el aspecto esencial de esta modesta aportación porque es conveniente que se entienda rectamente cuanto quiero decir. Cádiz llegó a ser una obsesión por la obstinación del amor profesado a la ciudad, la desesperación por su cercano declive, especialmente por el modelo de "campus disperso"que se llegó a adoptar en su día, hurtándole más sangre al cuerpo ya postrado de las energías locales; por su puerto ayuno de trasatlánticos, sus factorías de construcción naval y aeronáutica en regresión, los difíciles accesos a la ciudad, la desesperante decisión aún no tomada de declarar a la ciudad "patrimonio cultural de la humanidad"... Y cien cosas más que el lector interesado puede encontrar en la hemeroteca del más que centenario DIARIO DE CÁDIZ.

Muy bien, se podrá objetar que estamos hablando de facetas extraliterarias cuya incidencia en la obra de Quiñones son prácticamente incidentales, mas todo forma parte del todo y esa totalidad de una pasión había nacido precisamente del contacto del joven Quiñones con la realidad humana, económica, social y cultural del...Muelle.

No hace mucho refería el gran cantaor gaditano Chano Lobato que el flamenco, en Cádiz, tenía dos escenarios: el pescado y el matadero. Y fue el flamenco una de las grandes pasiones del escritor, al que dedicó varios estudios y que vivió intensamente, incluso como intérprete ocasional y, en alguna estación de su vida, profesional. Fue una de las asignaturas de la vida, aprobadas, que le sirvió para vivir, y para disfrutar, que aprendió en el muelle. No sería la única.

El muelle podría ser considerado eso que hoy se llama "núcleo temático" en la vida y obra de Quiñones. Y, creo, está en la base de lo que andando el tiempo sería considerado como una seña de identidad literaria del escritor. También en esto Fernando Quiñones sería alternativo,

incluso púdico, cosa que, por cierto, alternativamente también, sería nuestro autor.

Consideremos esta realidad –el puerto, el muelle– desde una perspectiva narrativa, o narratológica. Tenemos un escenario con sus derivaciones sociales, económicas y culturales, como dijimos arriba. Pero también nos encontramos con un universo humano singular. Estamos hablando del mundo de los armadores –los ricachos de Cádiz no burgueses–, contagiados de cierto espíritu popular reflejados por Fernando Quiñones en algunos de sus libros, especialmente y de modo notable en algunos de los relatos de su novela *El coro a dos voces,* pero sobre todo del estamento proletario de asalariados del puerto de Cádiz, y de todo el entramado de relaciones comerciales intramuros de la ciudad.

Ese mundo juvenil de Fernando Quiñones siempre estaría presente como una tentación para su obra contra el que operaban dos vectores negativos que tuvo que superar para ensayarla. Me estoy refiriendo a su vertiente popular andaluza.

El costumbrismo literario gozaba de una considerable "mala fama" tanto entre los los narradores del realismo de los años 50 y 60 como en el conjunto de la novela española de calidad de la segunda mitad del siglo. Es lo que Luis Berenguer solía llamar la lengua de los "tos" y los "nas". Y era propio de alguno de los productos costumbristas, sobre todo de la escena, ese andaluz "popular" de patios de vecinos, señoritos, criadas "simpáticas" y un "tipismo" narcotizante. Quiñones sabía sobradamente que entrar ahí era hacerlo en un territorio minado. Y sin embargo la tentación siempre fue poderosa porque partía de un verdadero amor a todo el mundo portuario y popular de Cádiz en donde pasaban cosas tremendas, se trataba en definitiva de una fascinación contenida que llegó un momento en que se haría incontenible.

A mí me ocurrió algo parecido y un día me decidí a escribir "Franco bueno, españoles malo". No estoy seguro si por ese tiempo andaba Fernando escribiendo *La Legionaria,* o si ya la tenía escrita y aún no la había publicado. De cualquier manera hablamos de un período anterior a *Las mil noches de Hortensia Romero,* novela de gracia que tuvo sonoras incomprensiones y cautelas entre sus compañeros narradores, en el caso de Alfonso Grosso alguna sonada que no tiene mayor interés reseñar aquí.

En mi caso, por si puede ser de interés la comparación, el acercamiento ya entonces a ese andaluz caricaturizado por mi maestro Luis Berenguer como de lo "tos"y los "nas" se debía a una suerte de visión

intuitiva de las excelencias de la sintaxis de la modalidad lingüística andaluza entremetida, como diálogo intertextual pero también como nexos narrativos puros, para el texto novelístico, o el relato, en donde, también como Fernando Quiñones, me sentía muy a gusto. Es evidente que coincide todo con la sacudida del llamado –con razón– "complejo de inferioridad lingüístico" de los andaluces, que recordaba con vergüenza indisimulada, y rencor, de mi infancia. Quiero decir que, asumido que hablar mal no era equivalente a pronunciar con desvíos de la norma ortológica del castellano, la apuesta podía situarse en estructurar mensajes narrativos con la mayor fidelidad...sintáctica y, aleatoriamente, fonética.

Andando los años pude hablar con Fernando Quiñones de estos saltos al trapecio sin red y él me confesaría que la tentación le rondó siempre por el escritorio hasta que se decidió a materializarla y apechugar con las consecuencias. Que no podían ser otras, ni lo fueron, que la incomprensión de algunos que no participaban, por las razones que fueran, de estas fascinaciones.

Van a quedar para siempre estas excursiones de Fernando Quiñones en tan resbaladizo terreno narrativo que, por cierto, nunca llegaría a ser inconvenientes para que los claustrales de la Universidad de Cádiz lo acogieran en su seno como Doctor Honoris Causa... y alborozo, no sería tan imperdonable el pecado.

Un escritor extrae el zumo literario, cuando es auténtico, de su propio corazón. No necesito explicar a qué llamamos "corazón" si aceptamos que en este motor de la vida hacemos radicar todo el entramado de afectos, dolores, tristezas y alegrías. En Fernando Quiñones, además, estaba el oído. Y, claro, los ojos, el tacto, la inteligencia. Pero sobre todo el oído. Y su oído se había hecho a los acentos gaditanos, a las historias gaditanas, a la realidad de una ciudad que hizo un flamenco *suis generis*, unos carnavales que a ninguno otro se parecían, y a una cosmovisión particular hecha de horizontes infinitos del mar, puestas de sol de gelatinas naranjas y un acarreo de encrucijadas culturales que llegaron desde los cuatro puntos cardinales del mundo. Y de la historia.

Fue todo así de sencillo y toda la obra, incluso la poética pese a su culturalismo, está impregnada de esa mirada compañera hacia lo popular, lo popular de pueblo, de pueblo de Cádiz, en donde nuestro inolvidable escritor se encontraba tan a gusto.

Decir que con devoción le devolvería el pueblo de Cádiz la devoción que el escritor le profesó siempre a ese mundo vivo de gentes sencillas, luchadores por el plato diario de comida y el vasito de vino, y las espe-

ranzas puestas en los hijos y todas las historias tejidas con su piel y escritas con su sangre, a estas alturas, puede ser una obviedad. Y sin duda lo es cuando recordamos la carrera de homenajes, reconocimientos y cariños que recibió nuestro autor a lo largo de 1998. Mas en el fondo de ese pálpito de sincero cariño por el escritor, que representantes políticos de variado signo supieron olfatear con acierto, estaba todo esto de lo que venimos hablando: una identificación absoluta con el pueblo, sus problemas, sus sentimientos, su ideología, sus sueños. Y su orgullo inmarcesible de gaditanos.

Finalmente, Fernando Quiñones acertó. Plenamente. Mucho se cuidó de no ser un remedo de Pemán, hasta en la preparación de la última ceremonia de su existencia –"Por favor, que mi entierro no sea como el de Pemán"–, porque el Cádiz de Pemán no había sido nunca su Cádiz, haciendo constar en toda oportunidad su respeto por el ilustre gaditano del que no le dolían prendas resaltar su caballerosidad y liberalidad. Mas era conveniente señalar las diferencias, que lo eran estéticas, sin duda ninguna, pero también temperamentales. La fascinación de don José María por el pueblo era extramuros de ese pueblo, la de Fernando surgía de su misma entraña porque en esos corredores húmedos había vivido y convivido cuando se conforma el ser social de un hombre.

Sobre su obra caerán los escrutadores con el escalpelo del cirujano y con la mirada del nigromante, pero también la gente de Cádiz, como se repasan las hojas del álbum de nuestra vida. Todos los cambios, todas las historias, todas las palabras de casi un siglo de existencia están allí bien preservadas. Y también los acentos, los sonidos en donde viven las emociones, los recuerdos, la vida vivida, la memoria. Porque es muy difícil resistirse a una fascinación tan poderosa como la sentida con fidelidad y pasión a Cádiz por Fernando Quiñones, que Dios guarde.

Cuestión de estilo y testimonio en la obra de Fernando Quiñones

ANDRÉS VILLAGRÁ
Pace University

Quizás uno de los autores españoles más polifacéticos y galardonado de la actualidad, Fernando Quiñones sea el escritor menos reconocido de una generación heredera del 98 y el 27, que inauguró nuevos caminos en la narrativa contemporánea española. Quiñones ha retratado su saber tanto en la novela histórica y erótica, como con los cuentos y la poesía. Fernando Quiñones destaca también como articulista y cronista de la sociedad. Quiñones busca para su discurso las raíces de esa cultura y su arte en su ciudad natal de "Cádiz". Ciudad que "conserva el embrujo" de tiempos pasados como diría el bolero; habitada por personajes castizos y únicos, galopada por el mareo de toros y flamenco. Cádiz milenaria, fronteriza, ensimismada y variopinta. Cádiz, raíz de España es también alimento del saber y del arte de Fernando Quiñones como se puede comprobar en muchos de sus relatos.

Pero en este viaje a las raíces de la cultura española, Quiñones establece un diálogo con Cádiz y sus habitantes, sus costumbres y tradiciones, sus aficiones y su fe. En la obra de Quiñones se establece un diálogo entre el Yo y el Otro, un yo desdoblado en lector de sí mismo, con la audiencia y con el lector dialogante, al igual que habían hecho Barea en su trilogía de la Guerra Civil y Unamuno en *Niebla* y *Como se hace una novela*, como en el siguiente ejemplo de sus *Crónicas Yugoslavas:*

"Si: te hablo a ti que estás leyendo, o escuchando quizá. La mujer del teléfono
(la cual le estaba entrevistando)
colgó hace mucho, como media hora,
de modo que no es más que para ti, quiere ser sólo para ti todo
el viaje
aquel por Yugoslavia
hombre o mujer, viejo o joven que seas". (29).

Este proceso dialógico se puede estudiar más claramente en la obra de Quiñones en el tono autobiográfico que la caracteriza[1]. Velado o desvelado, testigo o narrador, en su obra se halla un proceso de inmersión del hombre en el arte, de persona convertido en personaje, y a la inversa, del personaje que quiere ser autor como en Pirandello. Su propio carácter se ve inmiscuido en su lenguaje, y es el propio lenguaje el que da expresión y configura la forma autobiográfica. Señala Antonio Gala en el "Extraño interludio" contenido en las *Fotos de Carne* y subtitulado "El retratista retratado":

"La inagotable vitalidad de Fernando Quiñones, su derrochadora simpatía, su gracia popular y, a la vez, creadora, hacía que sus escritos palidecieran junto a él. Conservo cartas suyas de un poquito después, que son el testimonio de literatura coloquial y desvergonzada más hermoso que he tenido en mis manos" (p. 65).

El autobiografismo en la obra de Quiñones se encuentra repartido en innumerables rincones de sus cuentos, novelas y crónicas periodísticas y literarias. Sin embargo, y llegados a este punto, queremos señalar que dentro de su obra, existen cuatro obras que tanto por su tono, estilo e intencionalidad, podríamos definir como el "espacio autobiográfico" de Fernando Quiñones según el concepto desarrollado por Anna Caballé:

---

[1] *Le pacte autobiographique*, (paris: Seuil, 1975), p. 14. Lejeune condiciona en un primer momento toda autobiografía a estas condiciones: "Récit rétrospecif en prose qu'une personne réelle fait de sa prope existence, lorsque'elle met l'accent sur sa vie individuelle en particulier sur l'histoire de sa personalité". La posición más reciente de Lejeune es mucho más flexible y admite otra serie de posibilidades fuera de esta definición.

> "un espacio textual definido por una serie de obras que, tomadas de una en una, no respondan tal vez a la voluntad de fidelidad autobiográfica, pero en el juego recíproco que proponen queda definida la imagen del escritor. Una imagen, observará Lejeune en *Le pacte* al hablar de Gide, inevitablemente marcada por ambigüedad" (p. 184).

Siendo Fernando Quiñones un dominador del lenguaje y estilo literarios, no es de extrañar que se haya aventurado en los diferentes campos de la autorrepresentación literaria. En este encuadre podemos señalar desde el libro de memorias titulado *Fotos de carne,* pasando por los relatos de talante testimonial y metaliterario de "Los perdedores" y "Días difíciles", hasta *Las crónicas yugoslavas,* especie de melancólica crónica poética de la Yugoslavia de la guerra. En todos ellos se entabla un diálogo con un lector o narratario dentro del relato, como reflejo del yo-autor y del yo-lector situados dentro del mismo.

Porque seguramente Quiñones no cree en la autobiografía como género, sino que más bien cree que la verdad de la autobiografía se encuentra en el estilo. Cada estilo conlleva un mensaje y establece un diálogo diferente con el lector. Rousseau como padre de la autobiografía moderna comprendió que el proceso especular de la autorrepresentación conlleva un acto de comprensión de un objeto esencialmente diferente de uno mismo. En este sentido, el crítico francés Jean-Philippe Miraux señala que:

> Se tratará de decir, de fundar el yo y el desarrollo de su existencia como objeto de conocimiento, como objeto de escritura. Así pués, ¿la escritura como medio, o instrumento, están bien adaptada a su sujeto? Evidentemente, no, por lo tanto se trata de repensar la cuestión del estilo. Mejor aún, quizá, se trata de inventar una escritura susceptible de esposar los contornos del yo que el sujeto debe decir[2].

---

[2] *L´Autobiographie. Escriture de soi et de sincérité.* (Paris: Nathan Université, 128, 1996, p. 7). Y continúa la cita: "Es lo que se expresa en el admirable prólogo al Manuscrito de Neuchatel que inaugura una buena parte de la reflexión del escrito (de las confesiones de Rousseau) así como del género" (La traducción del francés es mía).

En primer lugar, el libro titulado *Fotos de Carne* (España: Sílex, 1990) o como su autor denomina "fotos escritas... fotos de carne (y no de carnet) por lo vivas" (p. 117) es un libro de memorias y de ficción. En el prólogo del libro podemos leer: "no habré comprobado más allá de quince o veinte datos y todo lo demás, error o acierto, es cosa de la memoria... Y el libro tiene de subjetivo, de egocéntrico, y seguramente de arbitrario, lo que tiene de autobiográfico; anda en él bastante de lo que uno fue, es, caminó, y creo que confirma aquello de que cada cual se va encontrando donde y con quien quiere" (pp. 9-10).

Por su libro pasan multitud de personajes, famosos y no tan famosos del mundo de la pintura, la escultura, la música y por supuesto de la literatura. Abundan también las referencias al flamenco y al mundo del toreo puesto que son los dos pilares en el que se sustenta el pensamiento de Quiñones. Este es un libro plagado de anécdotas y situaciones pintorescas y anómalas y que nos relata unos momentos que conforman una vida, con un centro y nexo de la narración que es el propio Quiñones. Muchas de estas situaciones son divertidas como la de no aceptar un cuadro de Picasso (13) como gesto de amistad desinteresada, o el dandismo de Leopoldo Panero y el enaltecimiento de Eugenio D´Ors (31). Abundan en esta nómina de ilustres los escritores y en particular las enseñanzas por ellos impartidas. Por ejemplo, de uno de sus maestros, Jorge Luis Borges, comenta:

> "aquella otra tarde parisina en que me reveló su método para establecer el orden de los textos en un libro de relatos cortos" (p. 58).

O reconociendo en Ignacio Aldecoa, como a uno de los escritores más trascendentales de la posguerra: "lo más Aldecoa, fue internarse en la verdad marginada de las humanidades anónimas y los oficios duros..., a diferencia de muchos colegas social-denunciatorios que lo precedieron y siguieron, se esforzó hasta despestañarse por verter esas crudezas en la salsa de una sintaxis impecable, un estilo de parejos rigor y opulencia, de Literatura que va a por todas" (p. 71).

En su narración hay tantos elogios como oprobios para escritores, artistas, e incluso para políticos como el Somoza de Nicaragua. Sin faltarle, esos sí, el tono de humor tan personal y definitorio en su obra. En su galería de retratos están "colgados" Steinbeck. Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Baroja, Azorín, Rubinstein, Stravinski, Montale, Papini, Buñuel; y del mundo del flamenco y los toros, Pastora Imperio, El Gallo, Mairena, Carmen Amaya y un largo etcétera.

El autor situado desde una posición externa, deja que sus personajes formen el centro del acto narrativo; de hecho, las memorias pueden ser consideradas como de una de las formas menos íntimas del estilo autobiográfico. En un diálogo constante que expresa la voluntad de veracidad, ya que no de verdad, se presentan uno hechos que conforman tanto a autor como personaje y vienen determinados por la memoria y el acto de la escritura: "Tres obligaciones rigieron la ejecución de las semblanzas: no engañar, no incluir a gente todavía viva y haber contactado o visto en persona a cuantos fueron apareciendo" señala a manera de declaración de exactitud (p. 115). De hecho, nos está diciendo que no es la veracidad lo que importa, sino el acto de rememorización y de escritura que la reproduce.

La segunda manifestación del espacio autobiográfico de Quiñones es el libro de poemas titulado *Las crónicas yugoslavas* (Sevilla: Renacimiento, 1997)[3]. Este es un libro formulado a raíz de un viaje realizado en 1980 a Yugoslavia en compañía de Manuel Vázquez Montalbán y presenta en directa contraposición el pasado-presente de la Yugoslavia actual tras la guerra. Este poema comienza a raíz de una entrevista que le hacen a Quiñones con motivo de este viaje. Quiñones se dirige al lector con tono denunciatorio donde el tono poético da paso a la crónica periodística y el testimonio político:

> "No importan territorio ni etnia: serbios, bosnios o croatas,
> quienes movieron, mueven, cuanto ha pasado allí,
> son unos impecables hijos de puta,
> lo son hasta las cejas" (7).

El tono denunciatorio testimonial sirve de marco para mostrar los desastres de la guerra y la destrucción y la barbarie que conlleva. No sólo de una gente y unas ciudades sino también de toda una cultura. Así tienen cabida en este libro lo tradicional y lo moderno, el campo bucóli-

[3] Este volumen es el último de una colección de poemas coformados en la serie "Crónicas" e inciados en 1968. Entre ellos cabe destacar *Las crónicas de mar y tierra* (1968), *Las crónicas de Al-andalus* (1970), *Nuevas crónicas de Al-Andalus* (1971), *Las crónicas americanas* (1973), *Ben Jaqan* (1973), *Las crónicas del 40* (1976), *Las crónicas inglesas* (1980), *Las crónicas de Castilla* (1989). Esta amplia colección es merecedora de un futuro objeto de estudio por parte de la crítica.

co y la industria deshumanizada, la gloria de la historia y el presente de destrucción. El mundo de las leyendas y la cultura ha sido barrido por la realidad del presente. Al final del libro comenta:

> "Vuelve a saborear en ese mapa los nombres que, doliendo,
> existen todavía en lo que ya no existe" (33).

La colección en sí pretende ofrecer la explicación de un odio de culturas que conviven y convivieron por siglos y que, desde el tono autorreflexivo con el que la presenta, quiere inmiscuir al lector dentro del mismo discurso. En él participan varias voces en un diálogo; por un lado, el autor consigo mismo y con el Otro encarnado en un narratario, la entrevistadora, que da lugar a la narración; y por el otro, el relato fluye de la primera a la segunda persona y del lector convertido ahora en personaje como el ejemplo citado anteriormente, "Sí, te hablo a a ti que estás leyendo" (p. 29). Y más tarde:

> "Y ahora vuelves la cara y ves que todo aquello
> está guardado entre las frondas de Kalegmedan
> en un olvido semejante al bien o quizá superior al bien" (8-9).

Esta forma de colectivización en segunda persona, sirve además como voz testimonio del pueblo yugoslavo. En ese juego entre arte y realidad desde el que habla y en el que sitúa al lector, su discurso presenta el dualismo entre lo íntimo y lo social, lo público y lo privado, y al verse reflejado con el Otro hacerle partícipe de su propio discurso...

Crónica, poesía y libro de viaje, *Las crónicas yugoslavas,* presenta más que ningún otro la voluntad de estilo y del binomio arte-testimonio. Tal "paradoja" en la terminología que utiliza Darío Villanueva es la clave de toda autobiografía.

Ahondando aún más en la forma dialógica del estilo de Quiñones, encontramos el relato "Los perdedores" que está contenido en *Relatos Arqueológicos 2.* La anécdota del relato es la infructuosa búsqueda de Pedro Valcázar del sarcófago de La Dama fenicia por todo Cádiz y hoy en el Museo Provincial. Sólo tras su muerte, se halló a La Dama de Cádiz:

> "–Ya he llegado– dijo el visitante–. Acabo de darme cuenta de que eso es lo que yo podría escribir, no sé qué harían otros pero mi tema ahí, más que

> sobre fenicios y sarcófagos, es el de la desgracia de alguien que, quizá no tan por las buenas, cree y cree en algo, que lucha medio siglo movido a ciegas por ese convencimiento, y que se va del mundo sin comprobarlo cuando lo tenía en su casa, debajo de la cama como quien dice" (p. 49).

Esta anécdota establece el diálogo entre el escritor Joaquín aquel "Jovenzuelo ingenioso y aturdido que años atrás se fue a Madrid y volvía mucho por la ciudad" (p. 33) y Don Marcos, representante de un antiguo estamento gaditano y de los poderes fácticos de la ciudad; él que había rechazado su arte de joven treinta años atrás, es también emblema de la religión y la fe como la que llevó a Valcázar a buscar la Dama fenicia toda una vida. Una fe que, sin embargo, no compartía Joaquín; un "Negocio de la Salvación" (p. 38) que le producía "rencor" quizás por el abuso de la masa creyente y el mal uso de la figura de Jesús.

Participando también de las teorías posmodernas, la Historia también es revisada aquí y entendida en dos niveles; por una parte, como el pasado milenario ya irrecreable en la escritura sin caer en una falacia, y por otro, la Historia que están viviendo los protagonistas de este relato y que se está rescatando. Un relato que hace un análisis de conciencia y que concluye con el título del propio relato. "Los perdedores", que al final son todos. Uno por su beatería y cerrazón provinciana, y otro, Valcázar, por esa misma cerrazón que le impidieron ver las cosas que tenía delante y que acaban perdiéndose para siempre. Y Joaquín situado desde fuera desde la posición multifuncional de observador-narrador-dialogante-narratario, posee ciertos rasgos que lo identificarían con el propio Quiñones pues veamos la definición que ofrece de sí mismo:

> (Un) "medio poeta y periodista liviano, chocantemente divertido, con algún premio por ahí fuera, visos de aturdido descaro y sonadas flamenquerías. Una especie de inquieto juerguista, tal vez simpático en algún momento y, eso sí, trabajador y buen amante activo de la ciudad, pero al que tratar con no poca prudencia y distancia. Un hombre, en suma, aun joven, mañoso para abrirse en Madrid un hueco aparente en la televisión y en el río revuelto de la literatura. Hueco últimamente ensanchado al retumbo de una novela suya, por desgracia procaz de sobra: las memorias de una verdadera o inventada pero resonante prostituta de Cádiz, tema de entero rechazo para don Marcos por encima de cualquier apreciación literaria" (47-48).

En este sentido, este relato participa de la autoficción, es decir, donde coexisten en él acciones ficcionales junto a situaciones que podría-

mos definir como claramente autobiográficas. Manuel Alberca señala que: "Precisamente la propuesta y la práctica autoficcional es la contraria: confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor"[4].

Dentro de este mismo género podríamos calificar al último relato de este trabajo titulado "Días difíciles" contenido en el volumen *El coro a dos voces,* (Madrid: Alianza Editorial, 1996). El recurso, de nuevo como en el relato anterior, es el de una "estrategia de voces dialogantes" que se van entrelazando. Este relato al que podríamos de metarrelato, es una amplia reflexión del proceso de la escritura: "esa maldita cosa se negaba a seguir naciendo si no la hacía allí mismo, en la Estación del Norte, bien lejos de su casa y entre todo el zarandeo de viajeros, megafonías y locomotoras a la vista" (357).

Aquí el diálogo se convierte en un monólogo con una silenciosa joven a la que observa en la estación de tren donde nuestro escritor ha comenzado a escribir esta misma historia que estamos leyendo. Esta chica de la estación, a la que nunca escucharemos pero que podremos ver a través de los ojos del narrador, es la que a diario comparte su tiempo y le hace imaginar todo tipo de circunstancias, "esa mujer no es más que otra rareza de esta situación tan rara" (p. 359).

Cuando finalmente ella desaparece tras la llegada de su novio: "el hombre de los papeles no pudo tener duda alguna de que, se tratara o no de la historia que él le había imaginado, ella lo miraba ahora expresamente y no según su costumbre, es decir, como si no lo viese" (377).

Este es el cierre, silenciosa despedida de la musa junto a trenes, andenes, ruidos y gentes. Ella es como la audiencia o lector que forma parte y al mismo tiempo participa en la reconstrucción del discurso.

El relato, dentro de este monólogo escritural y autorreflexivo, establece una crítica de la España de la reciente democracia y de la función del escritor actual, como éxito, el escritor de narrativa frente al de poesía, la función y honestidad del escritor frente al público, la crítica a la literatura exitosa actual "tan bien vestida como hueca. Es decir, el tesón y la habilidad encubriendo, en mucho libro de día, una poquedad

[4] Se pueden consultar demás los textos de Serge Doubrovsky *Fils* 1977 y también J. Lecarme (227) "Autofiction: un mauvais genre" *Autofiction & Cie.* Paris: Ritm, 6, 1994.

creativa y una frialdad incurable con una pericia verbal capaz de recabar y conseguir acogida y respeto" (365).

El marketing de la profesión y las múltiples actividades que realiza nuestro narrador, le han alejado de la auténtica vocación de escritor y optando antes por los intereses personales que él llama "dispersiones" el mundo del flamenco, la defensa urbanística de su ciudad, ser pregonero y objeto de consumo público, y sobre todas las cosas la pérdida de tiempo tan enorme que esto supone y le impiden escribir "lo realmente suyo" (366-67).

Toda la autorreflexión, dialogante consigo mismo y con el lector, sobre la profesión de escritor sirve para poner en tela de juicio sus logros, su meticulosidad estilística, la cierta comodidad obtenida de la profesión, pero "lo había abandonado casi del todo su vieja preocupación de carecer de dos rasgos profesionales proverbialmente importantes: un esquema ideológio articulado y coherente, y las contumancias de estilo que, según la tradición, consolidan y define a los auténticos escritores" (370).

Quizá el estilo dialógico de Fernando Quiñones de autorreflexión y de "coro a dos voces" refleja con mayor claridad la tensión presente en toda autobiografía: la de encontrar un centro, una posición común donde situar el uno y el múltiple, el heterogéneo y el homogéneo. Doblemente por su estilo, pues el diálogo muestra un campo más amplio de significación y de una realidad de la dispersión del individuo presentada desde diferentes ángulos. Con la duplicidad del diálogo, Quiñones va más allá, sacando a la luz a esos demonios interiores que todos llevamos dentro y que no están destinados inicialmente a la escritura autobiográfica, de ahí los silencios y vacíos, los saltos temporales y omisiones que encontramos en todo acto autobiográfico. Y Fernando Quiñones explicándose a sí mismo, quiere también explicarme a mí como lector y hacerme partícipe de ese acto de significación tanto suyo como mío propio. De ahí su arte tan personalizado, ya didáctico, ya testimonial.

Bibliografía

Alberca, Manuel. "El pacto ambiguo" en *Boletín de la Unidad de estudios biográficos* 1, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.

Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayo de literatura autobiográfica en lengua castellana (Siglos XIX y XX).* Málaga: Megazul, 1995.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique,* Paris: Seuil, 1975.

Miraux, jean-Philippe. *L´Autobiographie. Ecriture de soi et de sincérité.* Paris: Nathan Université, 128, 1996.

Quiñones, Fernando. "Las crónicas yugoslavas" Sevilla: Calle del Aire, 1997.

————. "Días difíciles" en *Con el viento Sur,* Madrid: Alianza Editorial, 1996.

————. Fotos de carne, Madrid: Sílex, 1990.

————. "Los perdedores" en *Relatos Arqueológicos,* Cádiz: Consejería de Cultura 1995.

Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía" en *La escritura autobiográfica: (Actas del II Seminario Internacional).* Madrid: Visor, 1993, pp. 20-21.

El tiempo en las *Crónicas del Yemen.*

PILAR PAZ PASAMAR

Ya editadas y antecedidas por un perfecto estudio, a la decena de crónicas de Fernando Quiñones no habría nada que añadir sino la sugerencia al público de que las adquiriese y leyera. Sin embargo, al presentar en su día en Cádiz por deseo del autor sus *Crónicas del Yemen*, y al repasar y estudiar detenidamente, estas mismas me obligaron a profundizar e interpretar la clave del Tiempo que contienen los poemas y su significado.

No sé qué le obligaría al escritor gaditano a andar por esas tierras, antiguo reino de Saba, guinda apetitosa e inasequible de Augusto, lo cierto es que dio como resultado un importante libro en el que el poeta se nos muestra como un testigo presencial frente a los acontecimientos, como un caviloso ante lo que fluye en su redor. La relación para Fernando Quiñones del hombre con el universo es un servicio de comunicaciones. El universo es una infinita e inacabable crónica. El concepto de su propio ser consiste en pensar. "Capto, luego soy. Tú envías, emites, luego perduras...Lo que va a perdurar por ti, a través de ti, no lo buscas, te encuentra." (primer poema) Pero...¿cómo perduras en el tiempo si sólo somos cenizas que apenas "blanquearían el hueco de una mano"? Si somos y nos mantenemos sobre estratos, polvo acumulado, antecedido pero configurándonos en "un presente total en el que estamos todos", dije un día y lo comenté largamente con mi amigo Fernando Quiñones. Nuestro asiento es el cambio, nuestra patria la mutación, el devenir, la teoría platónica de lo apriorístico y recibido, el polígono que con el movimiento deriva en circunferencia de Nicolas de Cusa, el aristotélico axio-

ma de que todo lo que se mueve se mueve por otro, hasta Chardin que apoyándose en el interrogante: ¿Qué posees tú que no hayas recibido antes? Dice:

> Podemos poco a poco trazar a lo largo de generaciones los antecedentes parciales del torrente que nos arrastra..."Me recibo mucho más que me hago". Este recibir supone para el poeta, y es evidente en sus *Crónicas*, una difícil e incómoda atención, siempre gozosa o dolorosa, nunca indiferente, por cuanto le rodea. Pero el poeta cargará sólo con parte del bagaje, con la mercancía que lleve una etiqueta afín, una señal que a él sólo va dirigida por la Desconocida Remitente, fuente universal de todos los envíos y recados. Creo yo.

El libro de Fernando Quiñones se me presentaba como un ajímez cuyo parteluz, la columna central, es el poema PUERTO DEL PASADO y sus arcos, enlazados con una exactitud geométrica, si la hubiera en poesía, aquel titulado DE LA VIDA PERDURABLE hasta el último UNA TARDE, LA MISMA. Los vanos que quedan entre los arcos están poblados de una enredadera de versos. Aquella perla que nos donó inédita a PAPELES DE LA ALACENA de economía y patetismo sorprendente. La sentencia de María la del mulero, la fingida desesperación de la pastorcilla violada, con toda la ironía por parte del testigo, el amor físico con su metafísico misterio, la vida, la muerte, EL TIEMPO.

Crónicas del Yemen es un libro que pone, afortunadamente, a cavilar. Qué lejos del gracejo y el ingenio andaluz tan achacado al autor; ante esta impresionante universalidad del tema, el descubrimiento de un cosmos de prolongaciones inertes que, sin embargo, interpelan al testigo y participan de las fugas y aconteceres: Un entierro, un hotel Gold Mohur donde el autor, a lo Bogard de Casablanca, se arranca por alejandrinos luminosos e ineludibles. El poeta se pregunta por el espacio que ocupa aquel cuerpo llevado en angarillas: "Nada en el tiempo, pero con todo el tiempo dentro..." "Tan en el seno del TIEMPO, aquí en el Yemen, como en Moguer, allí,/Chiclana y Aqilat de los Gazules/...¿Desde dónde y de quiénes es esa vida ancha y antepasada que te llega/El cuerpo hereditario de los cuerpos tendidos que te atañen..."

Con la pretensión borgiana que atribuye y somete la importancia de los seres a la capacidad creativa, rescatadora, dice: "Tu pensamiento, al menos, los evoca./Los traes a este papel y no acaso/tan quimérico pensar que sobre el TIEMPO, olvido, espacio/los reanimen y equiparen su paso al nuestro/no menos efímero, idéntico sentir, igual barrunto/o certi-

dumbre del amor del final, de la dicha breve/el infortunio largo/lo que nada sabemos de después si lo hubiere./Tal vez como nosotros/ahora apenas vestidos y calzados,/desde su arena pura,/ rozan en el instante un toldo afín.../

No tendrán la misma densidad todas sus Crónicas, pero hay en todas ellas el esbozo, la sugerencia del misterio y la actitud del hombre frente al TIEMPO, el suyo ya transformado en inacabable por y gracias a su palabra.

El tiempo en la narrativa de Fernando Quiñones

MARIETA CANTOS CASENAVE
Universidad de Cádiz

Si junto al amor, la soledad y la muerte, el tiempo es uno de los temas constantes de buena parte de la creación literaria, porque el hombre, a veces de forma gozosa, otras a modo de angustiosa espada de Damocles, pero inevitablemente lo vive, es evidente que, desde *La canción del pirata,* éste era un elemento clave para llegar a comprehender y comprender la narrativa de Fernando Quiñones. Luego, ha sido la lectura de su última novela *La visita* –entonces aún manuscrita– la que me ha vuelto a poner de manifiesto la importancia de la temporalidad, no sólo como tema o como recurso narrativo, sino incluso, también como ingrediente metaliterario.

Efectivamente, en esta obra, el desencadenante de la trama es el interés que un joven Marcel Proust siente por un ya si no viejo, sí al menos avejentado y desalentado escritor, Leopoldo Alas *Clarín,* que en su novela *La Regenta*, entre muchos afortunados hallazgos –y algunos desaciertos– ha sabido captar el interés de la psicología de los personajes y ha logrado un tratamiento bastante moderno del tiempo subjetivo, es decir, la diferente vivencia de la duración de los acontecimientos según el estado de ánimo o la huella que estos imprimen en la conciencia, como observa el joven Marcel:

> (...) esa manera de escribir penetrante, minuciosa, que convertía la pluma en un bisturí y en un microscopio, también pedía una dinámica distinta del espa-

cio y el tiempo, quince o veinte líneas para tratar de meses, de años, y, por el contrario, páginas y páginas, para la intensidad de unos instantes; o el vuelo en dos renglones, de un tiempo y un lugar a la memoria involuntaria, que nos pone en lo que quiere y cuando quiere, igual que si en un solo minuto pasáramos por mundos diferentes[1].

La visita presenta una estructura externa condicionada por la brevedad de la estancia del joven escritor francés en el Oviedo-*Vetusta* de *Clarín*, que el primero vive con intensidad de emociones y demorados recuerdos, trasladados por Fernando Quiñones a su novela, en evidente homenaje al procedimiento narrativo de Proust, pero también al del novelista español.

Muchos de los recursos utilizados en esta novela estaban ya largamente ensayados en el resto de sus obras narrativas, por eso empezaré por recoger algunos de los apuntes que la profesora M.ª del Rosario Moya, autora de una tesis doctoral sobre Fernando Quiñones, anota en un esclarecedor artículo en el que recoge algunos de los aspectos más interesantes de *La canción del pirata*[2]. En esta obra se alude en primer lugar, al tiempo de unos inéditos –y apócrifos– papeles del historiador gaditano Adolfo de Castro (siglo XIX), de los que algunos fragmentos encabezan los seis capítulos de la novela. Pero el presente de la narración se sitúa en el siglo XVII: el protagonista, Cantueso, se lamenta de su injusta situación carcelaria ante el joven licenciado Román de Irala, sobrino del alcaide de la prisión, que en sucesivas visitas, desde el 2 de enero al 5 de junio de 1682, va tomando puntuales notas para redactar la historia del aventurero[3], con vistas a escribir una novela[4].

---

[1] Fernando Quiñones, *La visita. El joven Proust visita en Esp[illegible]larín*, Planeta, Barcelona, 1998.

[2] *"La canción del pirata:* espacios, tiempos y rasgos", en *[illegible]rnos Hispanoamericanos,* n.º 552 (junio 1996), pp. 141-150.

[3] El tiempo de la historia, que sirve de materia narrativa para la novela de Irala se extiende a lo largo de unas cinco décadas; tiempo incierto, porque el mismo Cantueso desconoce su edad.

Para la distinción entre tiempo de la historia y tiempo del discurso, remito a la obra de Gérard Genette. Cf., *Figuras III,* Lumen, Barcelona, 1989.

[4] Cantueso, pues, en terminología de Genette sería narrador autodiegético de un relato de nivel intradiegético. Cf., *Ídem,* pp. 284-317.

Un tiempo presente que el protagonista sólo puede calcular con mayor precisión cuando lo visita el joven escritor, que viene siempre acompañado de un reloj de arena:

> Pero vamos a ver, hijo: serán unas dos semanas las que, con el permiso de tu señor tío, llevas viniendo a este calabozo, y me dices que pasas a limpio por las noches lo que por el día te voy contando, aun en domingos y fiestas de guardar. Mucha briega es ésa, más para ti que para mí. Y, sin ser tú una tiritaña, tampoco me pareces hombre de grandes fuerzas. Flaquillo te veo y no hay mañana en que, aquí conmigo, no le des por lo menos doce vueltas a ese reloj de arena que te traes con tus papeles, el tintero, la pluma y esa tabla con patas como mesa. De modo que, sin contar tu trabajera de por las noches, lo del día son seis horas de garrapateo para ti, dos pliegos de esos largos y con esa letra de mosquita; (...)[5].

Seis horas, pues, en las que Cantueso, instado por Irala, rememora voluntariamente su vida, en una actividad que, al par de ser quizás su única distracción –fuera de mirar por el ventanuco de su celda–, constituye una reflexión autocrítica de su trayectoria vital.

Además, pués, nos encontramos con el pasado de los recuerdos –que se amontonan al hilo de la autobiografía que el pirata va desgranando ante su interlocutor, desde su nacimiento, hacia el tercer o cuarto decenio del siglo XVII, hasta días antes de su probable muerte–; con este pasado alternan el futuro incierto que espera no sólo a Cantueso, sino también a la ciudad de Cádiz –amenazada al final de la novela por un ataque angloholandés–, y también, el tiempo de los relatos intercalados, "cada cual con su cronología, incluida la parte intemporal y la mítica de la cosmogonía de los indios de Mosquilla"[6].

El tiempo del discurso sigue, pues, en lo fundamental, el orden lineal de los acontecimientos, aunque con oportunas retrospecciones en las que, como decíamos, Cantueso vuelve atrás en el relato de algún episodio biográfico. Pero quizás en esta novela, lo que nos resulte más intere-

---

[5] *La canción del pirata*, Planeta, Barcelona, 1983, pp. 30-31.

[6] Moya, M.ª R., *"La canción del pirata:* espacios, tiempos y rasgos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 144.

sante respecto a la cuestión que nos concierne es el tiempo existencial, es decir, la vivencia que de la temporalidad tienen los personajes y, especialmente el protagonista de la narración. En este sentido, como señala acertadamente la profesora Moya, el tiempo puede cobrar un "especial significado poético" como, cuando en brazos de la maga Astrea Grimani, el tiempo del amor parece suspenderse, algo que, por otra parte, ocurre en numerosos relatos de corte ya maravilloso ya fantástico[7].

Pero también existen otras ocasiones en las que en boca del protagonista encontramos expresiones que ponen de manifiesto su vivir consciente y problemático del tiempo. Así, por ejemplo, son frecuentes los momentos en que el protagonista relaciona –en un recurso tópico en la cuentística medieval– el acto de contar su biografía al sobrino del alcaide con la ilusión puesta en prolongar su propia vida[8]:

> Mas como me dices que no es bueno comenzar la casa por el tejado, y que ha de quedar todo en su sitio y color, pues ea, vámonos al principio, que contrimás dure mi historia mejor para mi salud, según me has dicho también, y que ese quehacer de tus papeles podría alargarme la vida: lo que es por otra cosa, nada me importa que vaya a saberse luego que yo he estado en este mundo[9].

Y, dos capítulos más adelante, al reflexionar sobre las respectivas tareas del relator y el escriba, afirma:

> Será por lo que tanto me haces fatigar la lengua, con tus doscientos *¿cuándo apareció aquel hombre?* Tus quinientos *cuéntame otra vez cómo era ese sitio* y tus siete mil *¡más despacio esto!* Sacándole el tuétano a mis días pasados, pero alargándome así los que vienen, que hasta puede, Dios sea loado, que acabe yo peyéndome en el verdugo y no él en mí, aunque esto últi-

---

[7] Para este tema, y en relación con la literatura española, puede consultarse el libro de Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Taurus, Madrid, 1987.

[8] En nuestra literatura, el *Sendebar* presenta la variante de que son sus defensores o su acusador los que cuentan cuentos con los que tratan de modificar el juicio sobre el acusado. Cf., *Sendebar*, ed. De María Jesús Lacarra, Cátedra, Madrid, 1989.

[9] *La canción del pirata*, Planeta, Barcelona, 1983, p. 8.

> mo lo veo más a mano. Síguelo haciendo todo por largo, buen mozo, pues te va en ello lo bueno del trabajo, y a mí seguir viendo la mar por entre los barrotes de este ventano, sin que el de la máscara me cierre los ojos a cuenta de ese puerco pastelero (...)[10].

Aunque, al principio, el acto de contar acarrea algunos sinsabores, que no parecen compensar al personaje:

> (...) gastar saliva, cortarme en lo mejor porque te entretienes en ponerlo más bonito, pintarte fatigas pasadas que me encona al manosearlas, y rememorar gustos que, si al momento me alegran, me amargan luego, como todo lo que se perdió y ya no va a venir, así lo llamen las trompetas del Espíritu Santo[11].

De todas formas, la esperanza es lo último que se pierde y más cuando lo que está en juego es la propia vida, por eso, según va transcurriendo el tiempo, el protagonista parece ir reconfortándose con las charlas y mostrándose cada vez más convencido del poder benéfico de sus conversaciones con el joven[12].

Sin embargo, a la fe sigue la duda y entonces esa lenta consumación del tiempo –que se identifica en el texto con el paulatino desgaste del banco del calabozo– puede tener también una explicación inquietante: la Justicia se demora en sus investigaciones. Viene así a demostrarse que la vivencia de un mismo lapso de tiempo puede ser revivida de distinta forma según el estado de ánimo del sujeto evocador[13].

---

[10] *Ídem*, p. 64.

[11] *Ídem*, p. 31.

[12] Como tres meses llevas, bachiller, fiestas y todo, aguantando la humedad de este calabozo y gastando conmigo este banco de piedra ostionera: mucho iba ya a costarme no creerte lo que me dices de que también son estos papeleos tuyos los que están alargándome los días sin sobresalto.
Cf., *La canción del pirata*, p. 173.

[13] Una breve pero clara exposición acerca de los distintos tiempos del relato puede verse en el libro de Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, pp. 157-206.

Por otra parte, el mismo hecho de narrar su historia parece incidir en una peculiar experiencia del tiempo, pues la memoria parece ajustarse más fielmente a los hechos más lejanos que a los del pasado reciente:

> Fíate siempre de lo que te digo y, sobre todo de lo más viejo, pues, aunque no tenía que ser así, contrimás atrás cae lo pasado, mejor te acuerdas de casi todo, y peor de lo que te sucedió hace una semana o un año, cosa que creo le ocurre a muchos vivientes de este mundo[14].

Y es que la distancia que imprime el tiempo permite reconsiderar los acontecimientos con más amplia perspectiva:

> Cierto es, como tu talento me señala, que ahora todo lo veo mejor porque fuera de todo estoy, y que me acuerdo de lo que sea porque ya no lo tengo encima y tú me ayudas a sacarlo[15].

La memoria, es desde luego un proceso que no consiste sólo en un selectivo revivir de los acontecimientos sino también en una particular recreación temporal de los mismos; por eso, el tiempo de la memoria es diferente al de la vida. En este sentido, Quiñones pudo aprender mucho de Proust al poner de relieve que si la vivencia positiva o negativa del recuerdo pesa efectivamente en la evocación larga o corta de los mismos, de la misma manera incide en ella el estímulo que excita la rememoración misma como el estado de ánimo actual, que también influye lógicamente en la elocución:

> Escúchame bien, hijo, ya sé que pedirte que dejes ahora esos papeles sería como guiñarle a un ciego. Pero cuando lo recojas y te pongas en pie, a ver si sales corriendo en busca de tu señor pariente y le dices que, si de algo han de servir, aquí están los brazos de este pájaro viejo y engrillado, y que de Fiera no tengo más que lo que de fiera ha de salirme si me ponen delante a esos hideputas que vienen... ¡Ea, ea, muchacho, no te enerves!: que sí. Que he de hablar más despacio para que puedas apuntarlo todo, ¡así lo haré!...[16]

---

[14] *La canción del pirata,* p. 112.
[15] *Ídem,* p. 174.
[16] *Ídem,* p. 319.

Y es que lo que hay de singular en esta autorreflexión es que se hace desde la plena conciencia de una muerte que, si bien se quiere retardar, cada vez parece menos lejana:

> A ver, hijo, he de acortar las cosas porque, como sigamos a este paso, parándonos media hora en lo que duró dos minutos, tú me dirás cuándo acabaríamos, lo que es tiempo, ya estará sintiendo también que no tenemos mucho. Y yo, menos que ti, me suena[17].

Efectivamente, el tiempo, en su rápida carrera, parece acelerarse cada vez más, y, además, la angustia de los acontecimientos dificulta que la charla llegue a cumplir su función lenitiva:

> Y menos mal que tampoco habrás de darle ya a ese relotijo de arena más vueltas de las que le diste, pues me queda por contarte mucho menos de lo que te llevo contado, aunque sea lo principal. Con que, si nada sé de cuanto querría saber, mejor que vayamos terminando mis memorias y que ellas me traigan y quiten de cuidados esta cabeza, en tanto truena lo que ha de tronar para mí y para todo el mundo, pues con lo inquietas que andan la milicia y las naves de la Armada, más parece lo que venga castigo que diversión y más me suena a peo de loba que a zureo de paloma.
>
> Así que sigue escribiendo y ganemos tiempo, que ya ganaríamos mucho con que no se te fueran las cabras por esa pluma, como siempre, poniendo entre mi habla ajustes y lindezas que no salen de mi boca, sino de tu oficio[18].

Pero, finalmente, el acto mismo de la rememoración y la relación de los acontecimientos termina por volver a ser un consuelo, y la única manera de combatir la soledad[19].

---

[17] *La canción del pirata,* p. 268.

[18] *La canción del pirata,* pp. 246-247.

[19] Apuradillo vienes hoy, bachiller, y algo más tarde de tu hora. No es bueno por dos cosas: la primera, porque me viene dando el palpito, ya muy fuerte ayer apenas te fuiste, de que se nos va a quedar corto el tiempo. Y la otra porque, aunque ni te enteres de lo mío ni de lo que pasa por ahí, no me está viniendo mal tu compañía.

Cf., *La canción del pirata,* p. 290.

El tiempo, contra el que algunas veces ha luchado el joven Cantueso para poder disfrutar de la vida, apurando cada minuto en una carrera desenfrenada, es ya al fin un aliado, pues en ese trágico devenir que se hace inminente es donde únicamente cabe la posibilidad de redimir una vida a veces carente de sentido[20].

Y si en *La canción del pirata* la muerte planea sobre la reflexión del vivir inminentemente finito del protagonista, en *El amor de Soledad Acosta,* por el contrario, no hay tiempo para la meditación trascendente, pues la protagonista es una chica joven que se prepara para la gozosa experiencia de la pujante sexualidad. En esta ocasión se cuenta una historia que, frente a lo que ocurría en la anterior, se desarrolla en tan sólo unas horas –como ocurrirá también en *La visita*– con la intensidad que ello supone.

Efectivamente, escasas horas –casi once–, las que transcurren entre las 17.50 del viernes y las 04.45 del último sábado de julio de 1984, son el marco temporal de *El amor de Soledad Acosta,* en que como ha puesto de manifiesto el autor, se canta "a la sexualidad femenina, al despertar brusco del deseo vivido dentro del personaje"[21] o –como apunta Guy H. Wood– dentro de los personajes[22].

La novela consta, por otra parte, de quince capítulos que curiosamente llevan por título la hora[23] en que comienza a desarrollarse la acción

---

"La vida –decía Fernando Quiñones– es una batalla contra la soledad, generalmente perdida". Y es que se trata no sólo de una soledad física, a la que un hombre como Cantueso se puede ir acostumbrando, sino de una soledad espiritual a la que el ser humano no debe rendirse. Cf., Entrevista concedida a Pilar Nieto para *Diario de Jerez,* 24 de junio de 1994.

[20] De alguna manera puede verse un paralelismo con el protagonista del poema del mismo Fernando Quiñomnes, *Ritual de lobo,* que afronta su propia muerte para tratar de salvar a su pueblo, poema donde por cierto también se encuentran unos versos dedicados a esa especial vivencia del tiempo desde la inminencia de la muerte "sorbo el tiempo como quien paladea/últimas gotas de un licor/ilusorio, riquísimo. Cf., Fernando Quiñones, *Cien poemas,* Hiperión, Madrid, 1997.

[21] Así lo sostiene en una entrevista concedida al profesor de la Universidad Estatal de Oregon, Guy H. Wood, "Una conversación con Fernando Quiñones", en *Confluencia. Revista hispánica de Cultura y Literatura,* (Spring 1990), vol. 5, n.º 2, pp. 130-136.

[22] *Ibídem.*

[23] En la entrevista antes mencionada vuelve a destacarlo el autor, *Ídem,* p. 133.

en cada uno de ellos, siendo el central el titulado "Nueve menos diecisiete" con que se cierran los dedicados a la tarde del viernes, para en el siguiente dejar paso a la nocturnidad: "Noche del viernes. Nueve y veintidós". Los escasos diez minutos que son elididos entre el cierre de un capítulo y la apertura del siguiente pudieran parecer un corte aleatorio, pero lo que pretende el autor es destacar la importancia del momento en que la protagonista va a pasar por el ritual de vestirse para ser coronada Dama de las Fiestas anuales de Luneros-Trujillo, y el plazo en que se desbordará toda la pasión contenida. Es esa relación entre el tiempo cronológico, nocturno, y el tiempo vital, el rito de iniciación erótico, lo interesante de esta obra. En los momentos de pasión todo se confunde:

> Pierdes la noción de hora y lugar, de en quién consistes y en que tiempo vives, ahora no eres más que deseo[24].

En *Vueltas sin fecha,* la temporalidad va unida a la metáfora de la vida como viaje. La novela consta de catorce capítulos, de los cuales siete reciben el título de los nombres de los personajes gaditanos que la protagonizan –Caíto, Pablo y Virginia–, y en letra cursiva para destacar los monólogos que los constituyen; y otros siete, que se alternan con estos, escritos en tercera persona, con extensos pasajes descriptivos de la ciudad y su entorno, y focalizados, principalmente, por el mafioso Caviedes, llevan por título distintas fechas, que van desdel el 9 de septiembre –en que llega Caviedes a Cádiz– hasta el 2 de junio –en que se celebra la boda de Pablo y Virginia–, de manera que la tabla consignada a modo de índice queda como sigue: *Caíto,* 9 de octubre, *Pablo,* 5 de noviembre, *Pablo,* 6 de febrero, *Virginia,* 3 de marzo, *Pablo,* 29 de mayo, *Caíto,* 29 de mayo, *Pablo y Virginia,* 2 de junio.

La novela se extiende, pues, a lo largo de casi ocho meses. Entre el segundo capítulo y el cuarto, apenas ha pasado un mes, tres, desde el cuarto al sexto, otro más, hasta el octavo, y casi otros tres meses hasta el décimo. A partir de aquí el ritmo temporal se aminora, pues entre el décimo y el duodécimo, apenas transcurren unas horas, en las que se narra el viaje en helicóptero de Caviedes, lo que permite una descripción de la ciudad focalizada por éste, y, luego las andanzas de Pablín, hasta

---

[24] *El amor de Soledad Acosta,* Aguaclara, Alicante, 1989.

que deja el barco en el lugar convenido. El capítulo 12 sigue el trayecto de Pablín en el autobús, de vuelta a Cádiz, y también el recorrido errático de sus pensamientos, hasta que, después de cruzar la ciudad, llega a casa. Una vez en ella, momentáneamente la atención narrativa se desplaza hacia su madre, la señora Roela, de quien también conocemos sus preocupaciones. El capítulo cierra con una pesadilla de Pablín, sueño que parece presagiar el final desdichado del protagonista. Así en unos pocos renglones, como Quiñones hacía decir al joven Proust en *La visita* las mentes de los personajes nos llevan a tiempos y espacios muy diferentes.

En el penúltimo capítulo se repasan, junto a otros pormenores de la boda y la futura vida en común, los últimos preparativos del viaje, pero todo se reduce a pequeños comentarios a lo largo de un diálogo ininterrumpido que se extiende durante unas pocas horas. El último capítulo comienza sobre las cinco de la tarde en que debe comenzar la boda y termina al cabo de una hora, con la detención del protagonista por parte de las autoridades nada más terminar la ceremonia. En el último párrafo, el narrador nos anticipa lo que prevé como reacción de uno de los encargados del tren al ver un compartimento vacío, cinco horas después: la catarata del tiempo ha arrollado al protagonista.

Hemos hablado de Proust, y de *Clarín*, a la hora de considerar el alcance y la magnitud del tiempo en la narrativa de Fernando Quiñones, pero aún nos queda tratar de uno de sus más reconocidos maestros que también consideró el tiempo como un tema clave en la literatura y en la vida: Borges. Efectivamente, en una conferencia pronunciada por el escritor argentino[25], se desarrolla la idea de que el acontecer puede ser percibido por el ser humano incluso sin la consideración del espacio, especialmente, si se hace prescindiendo de algunos sentidos como la vista, pero nunca del tiempo, porque el fluir de los acontecimientos –y la metáfora del río, nos dice, es aquí inevitable– siempre es percibido como un continuo hacerse. Borges nos recuerda a Aristóteles, y a San Agustín y sus paradojas, pero también a Bergson, que también, por cierto, aparece citado en *La visita,* como el filósofo que llamó la atención sobre la importancia de la dimensión temporal.

[25] Cf., Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Alianza, Madrid, 1998.

Y es en *La visita* donde el tiempo se nos aparece de más diversas maneras. Podemos encontrar frecuentes alusiones a la diferencia entre el tiempo cronológico, convencional y el tiempo psicológico, sobre todo porque el cansancio derivado de la frágil salud –tanto del avejentado *Clarín* como del enfermizo joven Proust– les hace, con frecuencia, experimentar el paso del tiempo excesivamente dilatado, tal como aparece en la siguiente reflexión de *Clarín:*

> Ciertamente, le pesaba ya un poco el viajero, y el día como si se hubiese sido una semana[26].

Pero también hallamos diversas apreciaciones acerca de la condición irremediablemente finita del tiempo vital:

> Recién despierto, viendo dormir aún a la mujer doméstica y cumplidora, ajena a las inquietudes y batallas del esposo aunque creyera y le dijese estar cerca de ellas; en aquel silencio mañanero de la casa no roto todavía –las seis, las siete– por el bullir de las hijas y los dos niños, se preguntaba el hombre más de una vez, con un punto de irritación a cuenta de descubrirse acobardado, si llegaría a alcanzar 1900, el nuevo año, el siglo en la puerta[27].

Y de la especial vivencia del tiempo, desde esa experiencia de la enfermedad y la amenaza de una muerte más o menos inminente:

> En realidad, el pronóstico de salud no le era muy favorable. Y si el tiempo, junto a alguna jugarreta de la memoria, le alejaba o acercaba falsamente al viajero tales o cuales hechos y rostros, tan tenue en cambio, tan huidizo venía resultándole últimamente el tiempo a Clarín, que casi todo le parecía reciente. Pequeños o mayores sucesos de siete, ocho y aun doce años atrás (una conferencia en Madrid, una foto o una anécdota familiares, la aparición de un autor nuevo) le sabían a ocurridos ayer mañana o poco más, hasta discutírselo a quien fuese y, después de perder la discusión, acatar las fechas

[26] Fernando Quiñones, *La visita,* p. 282.
[27] *Ídem,* p. 283.

> correctas con un secreto y disgustado pavor; ya que esos errores, junto a su cansancio y a su dolencia, le subrayaban lo escurridizo del tiempo y del vivir[28].

"Pavor del tiempo y su carrera" que también empieza a ser sentido –aunque con menor angustia– por el joven escritor francés. Y es este desasosiego ante el paso del tiempo, el tan literario pero no menos vital *tempus fugit* lo que lleva a ambos escritores a coincidir en algo fundamental para ambos la vocación, la entrega, casi se diría, el culto a la literatura. Por eso, el tiempo es también un tema metaliterario como no podía ser menos en una novela sobre el encuentro de dos grandes escritores. Así el joven Proust, como *Clarín,* como Fernando Quiñones, apuesta por una literatura en la que lo interesante sea descubrir los entresijos de la memoria, de la mente de cada personaje para arrostrar los vaivenes del tiempo[29]:

> Ahora, en el banco del vagón, a ese temor ya superado en parte, lo acababa de liquidar la certeza de que nadie hay inmerecedor de interés y de lástima, de que ni el más vano, distraído y gozador podía sustraerse a los intrincados estragos del tiempo ni a los mandatos del caos, nadie esquivar lo abismal y lo efímero del vivir, nadie la aturdidora feria de episodios imprevisibles inaugurada por el nacimiento[30].

---

[28] *Ídem,* p. 283-284.

Posiblemente y dadas las circunstancias desde las que Fernando Quiñones escribió esta novela, buena parte de estos temores debieron ser experimentados por él mismo, a excepción del dolor por la pérdida de memoria, pues siempre gozó hasta el último momento, y en grado envidiable, de esta capacidad.

[29] Sobre este particular escribía Emilio Miró:

> (...) le importan los seres humanos, sus pasiones y debilidades (...). Es decir, la eterna aventura humana de haber nacido para morir, de vivir entre placeres y dolores, miedos y alegrías, heroicidades y tradiciones, angustias y serenidades.

Cf., Emilio Miró, "La continuidad poética de Fernando Quiñones y José Infante", en *Ínsula,* n.º 472 (marzo 1986), p. 6.

[30] *La visita,* pp. 325-326.

Fernando Quiñones, no sólo en sus últimos años sino siempre, tuvo especial valentía a la hora de enfrentarse a la muerte, y así un entrevistador suyo afirmaba haberle oído:

> (...) la muerte, me dice, que puede ser el postre excelente de una vida plenamente vivida. Lo peor es la muerte anónima, diaria, la muerte en vida de tanta y tanta gente.

Cf. Entrevista realizada por Luis Mayo para el periódico *El Noticiero Universal,* 6-XII-1956.

Y como a otros creadores –como a Machado por ejemplo–, la palabra escrita se les torna el medio –el único quizás– para paliar los efectos devastadores del tiempo[31]. Así la Obra se convierte en la posibilidad de dejar un legado muy personal a la posteridad, es como si a través de ella quedara una presencia vicaria:

> (...) al margen ya de las tribulaciones de salud, la experiencia no les había servido ni iba a servirles para lograr lo más deseable, un vivir sereno, sino sólo para crear una obra escrita, con la que debían conformarse y, más aún, darle todo, de cara a una vaga apuesta: la de que, tal vez en esa obra, la fuga destructora de los años, la impresión de inexistencia que de la catedral vacía tuvo Ana *la Regenta*, desembocaran en la posibilidad de poner, por un tiempo, algo a salvo del tiempo. O sea, la esperanza, flaca o no, de que el arte significara una cierta protección, una relativa tabla de salvación capaz de desafiar quizá no pocos años mediante el libre, subjetivo fluir de los recuerdos escritos, incluyendo intrascendencias aparentes pero al fin reveladoras y que, en literatura, acabaría dejando a un lado el realismo activo del siglo agonizante[32].

Curiosamente la alusión a la experiencia vital como estímulo creador viene a subrayar la continuidad –lógica, por otra parte– entre su obra narrativa y poética. En su poesía la experiencia exterior se interioriza también a través de la memoria.

Por otra parte, aunque no se trata aquí de hacer una lectura estrictamente biográfica de la novela, creo sin embargo que no puede menos de

---

[31] Quizás Fernando Quiñones tenga más que ver en su concepción del tiempo con Antonio Machado que con Proust, pues este último no era en realidad –según le oí decir– de los escritores que le merecían mayor simpatía. Y además el tratamiento que hace Proust del pasado es más de carácter museístico que revitalizador como el que le da Quiñones.

Con Machado, Fernando Quiñones coincide no sólo en esa concepción redentora de la palabra sino también en su actitud vital, en la continua duda y en la apuesta por la libertad y la esperanza en el ser humano; en la asunción de las opciones vitales y en la conformidad con el propio ser.

Un análisis más detallado de la temporalidad en Antonio Machado puede verse en P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1975.

[32] Fernando Quiñones, *La visita*, p. 316.

evidenciarse los paralelismos entre el personaje de *Clarín* y Fernando Quiñones desde el punto de vista no tanto de la enfermedad sino de la necesidad de acatar –no ciegamente sino con plena consciencia– la llamada de la literatura.

Y es esa coincidencia en la preocupación por dejar una Obra para una posteridad lo más amplia posible lo que probablemente llevó a Fernando Quiñones a escoger esta visita de un joven escritor a otro ya maduro como motivo de la que ha sido su última novela, pues de esta manera pudo plantear mucho más abierta y directamente las reflexiones y preocupaciones literarias que ya se habían asomado –quizás de forma más somera– por otras creaciones suyas como *El coro a dos voces*. Quizás en este sentido deban interpretarse algunas de sus últimas declaraciones acerca de que ahora más que nunca su literatura no iba a rendirse a modas pasajeras sino que iba a responder a su propio gusto e interés.

En el fondo, pues, daba igual Proust o *Clarín*, lo importante en esta novela no son los personajes históricos o ficticios, sino los sentimientos y emociones que lo mismo que en los hombres de ayer palpitan en los de hoy[33]. Y ante la catarata del Tiempo –como gustaba decir Quiñones– los resortes del subconsciente y los giros de la conciencia son siempre atractivos en cualquier ser humano por muy insignificante que en apariencia pueda resultar. Curiosamente una de las novelas "posiblemente corta" que quedó en borrador iba a titularse *Los ojos del tiempo*[34].

[33] Esto es lo que explica que en su narrativa lo mismo que en su poesía aparezcan continuamente personajes –reales o literarios– sin que importe el renombre o su condición anónima. Así lo veía también Emilio Miró al tratar del culturalismo de *Las Crónicas de Hispania*. Cf., "La continuidad poética de Fernando Quiñones y José Infante", en *Ínsula*, n.º 472 (marzo 1986), p. 6.

[34] Cf., Entrevista de Lalia González-Santiago para *Diario de Cádiz*, 27 de abril de 1997.

El habla de Cádiz en la narrativa de Fernando Quiñones

PEDRO PAYÁN SOTOMAYOR
Universidad de Cádiz

En muy diversas ocasiones he puesto de manifiesto cómo respalda Fernando Quiñones, desde el hecho literario, las marcas del habla gaditana. Intención en la que el autor se ha definido más de una vez, por si no estuviera suficientemente explicado desde la realidad de su escritura. Así se manifestó cuando su novela *Las mil noches de Hortensia Romero* resultó finalista del Premio Planeta el año 1979: "En mi obra hay una cuestión lingüística que creo que es muy importante. He tratado de plasmar, con magnetófono a la oreja, la manera de hablar, las expresiones, los giros de la gente de Cádiz. Y he intentado que el lenguaje andaluz no resultara difícil para el lector ni oyera la leyenda del "salao" quinteriano."

Ya su maestro Jorge Luis Borges había dicho y Fernando lo puso al frente de *Nos han dejado solos:* "En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino."

El proceso de escritura de la narrativa de Quiñones da toda la razón a la cita de Borges. Tipos y situaciones van surgiendo del lenguaje mismo, del habla popular andaluza y gaditana. Con ella se van definiendo y con ella se van dibujando. Y este es uno de los secretos de nuestro autor.

Ese secreto del que habla Muñoz Molina en el prólogo que puso a la novela *El amor de Soledad Acosta:* "Un escritor es alguien que escucha y mira, alguien que está siempre fascinado por el misterio de la vida común y del habla de la gente... En la literatura española actual, muerto Álvaro Cunqueiro, que escribía con la fluidez gozosa de los relatos orales, nadie sabe usar y revivir el habla como Fernando Quiñones."

La evocación de un paisaje y de un paisanaje se rescata instantáneamente por la fuerza de la palabra. De unas palabras. Si decimos que el lenguaje es el depósito de los valores heredados, los personajes de Fernando Quiñones, a fuerza de ser gaditanos, se expresan como tales. Basta con escucharlos para saber a qué geografía pertenecen. Hablando se van definiendo.

El primer problema que surge para el escritor a la hora de reflejar el habla de sus personajes es que aparecen, naturalmente, en un lenguaje sustitutivo, como es la escritura, y no directamente hablado. Sé por experiencia la dificultad de la transcripción fonética andaluza. Y cómo hay que recurrir a signos convencionales. Fernando Quiñones acierta a la hora de transcribir el habla de sus personajes. Porque acude a un equilibrio en dicha transcripción. Ya dice él mismo que juega a dos barajas:marco lingüístico castellano –normativo– con frecuentes "indicadores" andaluces y gaditanos. Lo que ha tenido claro siempre Quiñones es que no estamos jugando con la vulgaridad. Ese no es su criterio, a Dios gracias, con lo cual su obra se convierte en un buen servicio a la causa de las hablas andaluzas. No podemos olvidar tampoco que el habla pasa a ser un rasgo estilístico importante. Porque Fernando ennoblece el habla andaluza al convertirla en medio de expresión literaria y dotarla de categoría estética. Se trata de una naturalidad trabajada pacientemente. A veces el narrador utiliza un doble plano: el habla popular gaditana / la expresión culta *(El coro a dos voces y Vueltas sin fechas).*

En el plano de la expresión, la obra narrativa de Fernando recoge todos aquellos rasgos que, por otra parte, definen el habla de los andaluces, como pueden ser: el seseo y ceceo, la pérdida de las consonantes finales, la aspiración; o los que pertenecen al habla popular y coloquial, como contracciones que originan nuevas configuraciones fonéticas, onomatopeyas, apócopes, adaptaciones de extranjerismos, etc.[1]

[1] Cf. PAYÁN SOTOMAYOR, P., *La pronunciación del español en Cádiz,* Universidad de Cádiz, 1988; PAZ PASAMAR, J.A., *Personajes femeninos en la narrativa de Fernando Quiñones,* Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 1995, tomo II, pp. 616-633.

En el plano del contenido, Quiñones no descuida en ningún momento su preocupación por reproducir una sintaxis coloquial, que sin menoscabo de la comprensión generalizada del texto, sí es un elemento distintivo de una manera de expresión que manifiesta una forma de vida o de supervivencia de la misma. La abundancia de diminutivos, los hiperbólicos superlativos, la yuxtaposición de términos, el cambio de género, la formación irregular de plurales, la utilización reiterada de marcas personales del verbo contribuyen a expresar esos matices coloquiales que el autor pretende[2].

Es en el **plano léxico-semántico** donde vamos a centrar este trabajo.Y lo vamos a hacer en forma demorada, aunque nunca exhaustiva, porque ello rebasaría la natural dimensión de un artículo[3]. Hemos escogido un total de cuarenta y cinco términos y expresiones, cada uno de ellos situado en un texto perteneciente a las distintas obras del autor[4]. Ofrecemos a continuación un **repertorio de citas** ordenado alfabéticamente para una mejor consulta:

> "... mientras que los más de nosotros tenemos a bien andar con las indias, aun ufanándonos, y nos es de gran gusto **embarbetarnos** con ellas, y encamarlas y llevarlas y traerlas y preñarlas ..." (*Pirata*, 265)[5].

> "... y así, al ver al hombre en su sitio, tragándose la **ardentía** que tenía conmigo ..." (*Legionaria,* 129) "Empezando ya a caer las sombras, discurrí que otro baño me aplacaría las **ardentías,** por lo

---

[2] Cf. PAZ PASAMAR, J.A., *ob. cit.* , pp. 634-643.

[3] Cf. PAYÁN SOTOMAYOR, P., *El habla de Cádiz,* Cádiz, Quorum, 2ª reimpr. de la 6ª ed. 1997; PAZ PASAMAR, J.A., *ob. cit.*, pp. 644-651.

[4] La indagación se ha realizado en las siguientes obras de Quiñones:
- *Las mil noches de Hortensia Romero,* Barcelona, Planeta, 1979.
- *Nos han dejado solos,* Barcelona, Planeta, 1980.
- *La canción del pirata,* Barcelona, Planeta, 1983.
- *Viento Sur,* Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- *El amor de Soledad Acosta,* Alicante, Aguaclara, 1989.
- *Fotos de carne,* Madrid, Sílex, 1990.

[5] *Pirata* se refiere siempre a la novela *La canción del pirata.*

menos del cuerpo, con tal de que mis labios no tocaran el agua salada ..." (*Pirata,* 61)

"Pero el **asquerío** se te queda en nada cuando, pasando a mayores, vienes señalado de cómplice por la Justicia como lo estoy yo." (*Pirata,* 327)

"Al mañanear, vendría él de su casa, recogería el caballo y haría por encontrarme un acomodo con el que **bandearme** y comer." (*Pirata,* 45)

"Entonces me puse en pie y me eché a andar por allí **dando barzones,** por no amargarme y quitarme el frío un poco..."(*Nos han dejado solos,* 163, 270)[6].

"Así que media Calle Nueva se fue enzarzando hasta desembocar aquello en una **boruca** que la vi al lejos y dejó sobre el romero a tres heridos, después de cargar la caballeria del Rey." (*Pirata,* 310)

"Lo mejor, por la estación del año sin grandes calores, entre la primavera y un verano tirando a viento de poniente, y lo peor, por el aperreo y el **bullerío** de la levantada de los atunes, que es por ese tiempo cuando se cogen." (*Pirata,* 9)

"Mentira me parecía que limosneros, Hermanos retirados ya de la vida de asalto, ciegos de pega, rateruelos, negros, toda aquella **cábila** de zarrapastrosos, movieran los doblones que en esas Goteras se mueven, y tan aprisa, que el ron también tiene su parte en eso y apenas si lo probaba yo." (*Pirata,* 214)

"Aquella mañana que la vio no se sentía Matías muy bien, andaba con las **carnes disgustadas,** aunque fue allá por los tiempos en que todavía no se habia entregado del todo al silencio sonoro de las bodegas, y, rendido a ellas como ya lo estaba, luchaba todavía por no estarlo." (*Muerte de un semidiós,* 17)

---

[6] Cuando se pone doble paginación quiere decir que la primera corresponde a la edición del relato en *Nos han dejado solos* y la segunda a *Viento Sur.*

"Yo allí delante mirando, como **carajote,** y veo que Manolo Briaña y el patrón hablan aparte y que luego se vienen pa mí, pero yo ya estaba al tanto y no me pilló de sorpresa." (*Nos han dejado solos,* 156, 264)

"Cuando los pasos se apagaron y sonó el portón de la **casapuerta,** tornamos a la alcoba,volvió la negra a llamar y, al oir que acudían, me dio una palmadilla en la cintura y se fue con su candil." (*Pirata,* 27) "... el aviso machacón, entre los hombres de uniforme, de que muchísimo cuidado con las **casapuertas** a medio cerrar y con las azoteas y las torres, desde donde se les dispara por sorpresa y a placer." (*El final,* 290)

"Y, al elogiarse la obra de García Lorca y aludirse a que todavía vivía su madre, me disparé entusiasmado con una celebración o estrepitosa inocencia, de las de la **coya** del pescado en Cádiz." (*Fotos de carne,* 14)

"Costeamos a oriente unas cuatro jornadas, y a la altura de la Punta de la Sal ya enderezamos para Jamaica, noroeste arriba y en la esperanza de **aprovechar la collada** para alguna ocasión de asalto sobre cualquier galeón grueso, de los de registro a Puerto Velo y Puerto Carey , o de los del derrotero de Caracas." (*Pirata,* 176)

" Allí en esas casas la que no quería salir era yo; **contra** menos saliera, mejor ..." (*Legionaria,* 128, *Hortensia*)[7].

"Me arrimé hasta donde estaban aparejándole los **palos** a un navío en **seco** y, muy pasito a paso, me llegué al sitio donde los trabajadores tenían sus **costos** de comida, que los conocí en que por uno de ellos asomaba el pico de un pan." (*Pirata,* 36)

"Así que ése cayó pronto, y lo mismo hubiera caído en sabiéndolo yo, que no lo sabía, mano derecha del Rey y nombrado por su Majestad visitador para toda la Tierra Firme desde Panamá hasta las **chimbambas,** por eso su final sonó y resonó." (*Pirata,* 156)

[7] *Hortensia* corresponde a la novela *Las mil noches de Hortensia Romero.*

"El señor se fue echando **chiribitas** y Miguel ni miraba aquellos cachitos de papel por el suelo ..." (*El testigo,* 207)

"Estando a su mitad me paré y vislumbré al fondo, por la puerta entreabierta del cuarto de los secretos, al alemán y a dos hombres que no eran del horno y andaban descargando unos como bultos grandes, liados en lienzos que, aun a la distancia, los entreví muy **empercochados** y rotos." (*Pirata,* 326)

"Una noche que salí a **ensuciar** me pareció, estando acuclillado en la letrina, oír parlas a la otra parte del pasadizo y, ya que solté mi recado, me escurrí por esa tripa de la casa, todavía más oscura que estrecha." (*Pirata,* 326)

"Yo seguí quieto y como **entortado.** Caí en que a lo mejor iba a cumplirse la profecía de amores de La Madre Oscura ..." (*Pirata,* 23)

"Aún nos quedó día para buscar dónde meternos, que lo hicimos con gran suerte y presteza y sin tener que pagar posada, pues en una casa que nos dijeron en la Cuesta de la Jabonería, según se baja del Nazareno, tomamos alcoba medianilla con fogón, cuatro aperos **descascarañados** y dos catres juntos, a tres pasos de la plaza del Cabildo y a la vera de San Juan de Dios." (*Pirata,* 298)

"Porque hablar se habla mucho, y del Pantalón más: la de **esparpuchos** y tonteras que llevo yo escuchaos sobre ese hombre ..." (*El testigo,* 205)

"Pero, **fuera aparte** de eso, a mí, fijarse ustedes, me han agradado siempre los hombres que tienen un orgullo, no sé ..." (*Legionaria,* 129, *Hortensia*)

"Esa mañana temprano, antes de la procesión y de las chirimías y las danzas de negros, ya estaban los niños para arriba y abajo con los lárgalos y los muñecones de la fiesta, **echa a Juanillo por el patinillo,** zarandeándolos y bailándolos por calles y patios, y juntando los leños y esteras viejas con que los queman por la noche." (*Pirata,* 34)

"... y me dijo que con esa risa acababa él siempre sintiéndose la **mar de** mal y que no sabía por qué le pasaba." (*Legionaria,* 133, Hortensia)

"Después de la operación, cuando le dieron el alta, el Lavilla siguió haciendo su vida y saliendo a la calle, aunque andando despacito y ya cada vez menos, ya **más perdío que el barco del arroz ...**" (*Aquél tan raro,* 90, 280)

"Bueno: él mismo me sacó del apuro el chavea, como si un **macaco** le enseñara a la maestra a leer." (*Legionaria,* 143, *Hortensia*)

"Pero ese Paquito Letre siempre de malhumó: es **malaje.** Vicente, aunque anda lo mismo en gastos y en jaleos, y juntos siempre, es que tiene otras maneras, es más cariñoso. El Letre no es que sea mejor o peor, sino que es **malaje**..." (*Muelle viejo,* 79)

"Porque soy un **mico.** Nada más que un **mico** en esas manos del viejo. Un mico agotado y sin sitio, exprimido como un limón, zarandeado de ruedo en ruedo y de cama en cama como una pelota." (*La gran temporada,* 67)

"... el tinglao de los muelles, la mar y, al fondo del todo, los **monturrios** esos pelones ..." (*Nos han dejado solos,* 151, 260)

"Se metieron en tropel por el **obrador** diez o doce de los que chillaban en la calle y empezaron a volcar las mesas, a despanzurrar los sacos de harina, a desbaratarlo todo, y el comisario de la ronda los dejaba y decía: que se desahoguen con eso, que además hacen bien." (*Pirata,* 333)

"Y por eso te echaste a temblar cuando, en muy mala hora y con la peor del mundo, les llegaron de rebote a tu gente los murmulleos de todo el edificio, después de la **pajarraca** que se formó arriba aquel fin de semana." (*Soledad Acosta,* 105)[8].

[8] *Soledad Acosta* hace referencia al título completo de la novela *El amor de Soledad Acosta.*

"Salió por el pasadizo el pastelero, solo, y se me quedó mirando sin hablar y de muy rara manera, con unos ojos distintos en aquella cara de **paniza.**" (*Pirata,* 326)

"**Mis quinarios pasé,** comenzando a cerrar la noche, para salir de mi agujero, que estaba yo entumecido y menos de una hora no eché en subir, ni hubo espina que no me saludase." (*Pirata,* 192)

"... Y por eso estuve la tarde, a las dos o tres semanas de morir Lavilla en el Hospital de Mora, cuando salió a comentario lo que dijo el empadescanse sobre el pitonazo del toro que acabó llevándoselo al **Patio de Las Malvas ...**" (*Aquél tan raro,* 88, 279)

"Te deshiciste de oficinas y de horarios, **picha,** nada de ser libre pero trabajas casi siempre en casa ..." (*El arquitecto,* 179)

"De manera que están por ahí **a rachas,** están **a rachas** limpias pa ver si cogen un trabajo de servir o de lo que sea en Sevilla o en Jeré o en Cádi ..." (*Ni que se hubieran llevado a Rosi,* 177)

"De allí al día de la boda, yo, Juan Cantueso, me mudé de gente a perro faldero y de vivo a papanatas y de valiente a **rebajeta,** todo zalamerías aun cuando Anica a nada me forzase y ni siquiera las atendiese." (*Pirata,* 286)

"... y que por eso se veía en todo el vivir de la América igual barullo, *rebujina* y salpicón que ves allí en las caras, los cuerpos y las pintas." (*Pirata,* 201)

"Me estaba poniendo todas las cartas en la mano para **recoger velas,** pero mi emperre se quejó y salté ..." (*Pirata,* 287)

"**Relatar,** como **relatar, relata** lo suyo. Pero ya me gustaría saber ..." (*Pirata,* 95)

"... él mismo era su ruina, tenía el **sangui** ese de ser tan antipático y tan atravesao ..." (*El testigo,* 217)

"... y es que aquellos dos veían al Pantalón mucho menos que nosotros y además eran dos marrajos **siesos** que no iban más que a lo suyo ..." (*El testigo,* 207)

"le llevaba la tartera con lo que más le gustaba, croquetas de carne del puchero o pescadilla en **sobreusa** o tortilla de papas poco hechas ..." (*El final,* 292)

"Y la Tina que **vaya de la playa** y que cualquier día de éstos te quedas por la calle de un infarto..." *(Invierno de 1978)* "Pero lo que es la cara, vaya de la playa ..." (*Fotos de carne,* 33).

Tras la indagación realizada, la conclusión es evidente. Con sólo abrir cualquiera de los libros del escritor gaditano resaltaría ya esta presencia del habla de los gaditanos. Por eso para este recuerdo del querido y admirado Fernando Quiñones elegí un tema muy valorado por los dos y sobre el que hablamos en muchas ocasiones.

El habla popular andaluza en las mujeres de Quiñones

JORGE PAZ PASAMAR
Universidad de Cádiz

Determinados personajes de la narrativa de Fernando Quiñones producen en el lector, sobre todo si éste es gaditano o reside en nuestra tierra, la sensación de pertenecer a su entorno cotidiano; de haberse cruzado con ellos por cualquier calle del barrio de la Viña o del Mentidero; de haberlos visto pasear tranquilamente por el Campo del Sur o haberlos oído charlar distraídamente, sentados en un banco de la Plaza de Mina.

Esta impresión de "reconocimiento" del personaje como parte integrante de la ciudad, sin necesidad de tenerlo que imaginar, como sucede de hecho con la mayoría de ellos, se debe, sin duda, a la personalísima "habilidad" que posee nuestro autor para dejar que determinados personajes de su obra se expresen *a su manera*, es decir libremente, sin trabas ni impedimentos lingüísticos.

Así a través de ese particular lenguaje, de esa forma específica de expresarse, los vamos conociendo y vamos descubriendo su personalidad, sus reacciones ante los acontecimientos más dispares o el sentido que para ellos tienen conceptos tan fundamentales como la vida y la muerte.

Por todo ello, están plenamente justificadas las palabras que A. Valencia escribiera sobre este tema:

"Deja hablar a sus personajes porque es la mejor forma de definirlos y conocerlos"[1].

Lógicamente el autor no dota a todos sus personajes de esta libertad lingüística que hemos señalado y que constatamos en sus discursos. Sólo se advierte en los que podemos calificar como "populares", que son precisamente los que utilizan un idiolecto conteniendo una sucesión de diferencias mínimas necesarias con respecto a la norma castellana –la preestablecida por Quiñones en sus escritos– y que corresponde a la modalidad andaluza, o mejor aún como diría Carlos Murciano, a la forma popular de hablar de los gaditanos:

"El habla andaluza, o mejor gaditana, que Quiñones cuaja, o en la que hace cuajar su novela (y hay que tornar a ella porque supone su logre mayor), está tan lejos de la jerga quinteriana como la archinesca capitalina lo está del desvergonzado cheli actual. Es sencillamente otra cosa. Porque deviene auténtica, fiel. Lo dice un gaditano".[2]

Al llegar a este punto nos podemos plantear dos cuestiones principales. La primera ¿cuáles son los personajes femeninos que podemos insertar en el apartado de "populares"? la segunda, y más importante ¿qué diferencias mínimas se pueden observar en la narrativa de nuestro autor, para considerar que sus personajes se manifiestan en una modalidad que consideramos popular andaluza?. En pocas palabras, qué elementos literarios emplea Quiñones para hacernos imaginar que estamos oyendo hablar a una mujer gaditana que pertenece a esta tipología.

En respuesta al primer apartado, a nuestro juicio, de todos los personajes femeninos que protagonizan algunos de sus relatos, novelas breves o novelas, podemos citar dos pertenecientes al gremio de las prostitutas –Hortensia Romero y Juana Mª Amaya– y tres a la clase trabajadora –Juani, La Virgi y Nardi–.

---

[1] A. Valencia. Diario *El Norte de Castilla*. En su artículo: "Lo andaluz; marginación y expresión". Valladolid, 10 de septiembre de 1980.

[2] Carlos Murciano. Diario Ya. En su artículo "Habla una mujer". Madrid, 21 de febrero de 1980.

A modo de recordatorio exponemos una corta reseña de cada una de ellas:

Hortensia Romero: aunque malagueña de nacimiento, se establece en Cádiz desde muy joven. Prototipo de mujer sin cultivar. Sin mínimos estudios, con un lenguaje desenfadado y poco académico, pero con una gran dosis de inteligencia natural y fuerza vital[3].

Juana Mª Amaya: "gaditana hasta el hueso", según sus propias palabras, de la calle La Botica y empleada en el cabaret Pay-Pay de Cádiz, a quien le preocupaba sobremanera su "honra"[4].

Juani: la mujer de Julián, un emigrante español, que desde su destierro alemán nos manifiesta sus inquietudes y esperanzas[5].

La Virgi: joven gaditana con las ideas claras y ordenadas. Trabajadora por naturaleza, empleada de hogar, íntegra y defensora tenaz, ante su futuro marido, de su "honra de mujer"[6].

Nardi: empleada de hogar como Virgi. Con un gran atractivo físico más cercano al prototipo de la mujer del Norte: ojos azules claros, melena rubia casi platino. De "buen genio", alegre, ardiente, y bondadosa. Madre soltera, centrada en sacar adelante a su hija, y enamoradísima de su compañero aunque sepa que Él (así aparece siempre mencionado en el relato), no piense en el matrimonio[7].

---

[3] Protagonista de la novela *Las mil noches de Hortensia Romero.* Ed. Planeta, Barcelona 1979.

[4] Protagonista del relato "La Honra" del libro *Nos han dejado solos.* Ed. Planeta, 1980.

[5] Protagonista del relato "El armario" incluido en el libro *Nos han dejado solos.* Ed. Planeta, Barcelona 1980.

[6] Protagonista de la novela breve *Vueltas sin fechas.* Bitzoc, literatura. Palma de Mallorca 1994.

[7] Protagonista de la novela en relatos *El coro a dos voces.* Ed. Anaya & Mario Muchnik, Madrid 1997.

En cuanto a la segunda interrogante, es decir, el modo en que Quiñones nos muestra las peculiaridades lingüísticas de estos personajes, hay que tener presente ante todo, que se manifiesta en un lenguaje sustitutivo del lenguaje oral, que no es otro que el escrito. Así pues, el principal obstáculo con el que ha de enfrentarse será el de la transcripción del habla de sus personajes al papel.

Pensemos que *Las mil noches de Hortensia Romero* se basa en una grabación magnetofónica de la que se ha transcrito el texto, motivo por el que Quiñones se ve abocado necesariamente a buscar y a encontrar, con una gran intuición, una fórmula que sin incurrir en lo que él llama "galimatías chauvinista" describa el habla de La Legionaria de manera que el lector "oiga" su forma popular de expresarse.

Eduardo Tijeras en un artículo publicado en el diario Informaciones nos da un apunte crítico sobre la postura adoptada por el autor para poder resolver el problema citado:

> *El modo de resolver las peculiaridades del habla andaluza –a lo que el autor estaba en cierto modo obligado por derivarse el texto de una grabación magnetofónica– queda a medio camino entre la repudiable onomatopeya tipo los Álvarez Quintero y la formulación de un castellano correcto, es decir, que Fernando Quiñones ha recurrido a lo que podemos entender por una convención de nuevo cuño, lo cual participa de la espontaneidad y el "gracejo", por decirlo así, y no convierte la grafía de la fonética popular en un batiburrillo horroroso*[8].

Por último, la visión particular y más auténtica nos la ofrece el propio Quiñones en una cita, especie de pública justificación, que aparece en su libro de relatos *Nos han dejado solos* en el que se incluyen tres de los personajes populares citados La Legionaria (germen de lo que luego se transformaría en Hortensia Romero), Juana Mª Amaya y Juani la emigrante en Alemania:

---

[8] Eduardo Tijeras. Diario *Informaciones*, en su artículo "Riesgo y ventura de la 'respetuosa' andaluza". Madrid, 8 de diciembre de 1979.

La transcripción fonética y el lenguaje andaluz figurado (lenguaje que es sobre todo el de Andalucía la Baja, con algunas de sus variantes y tal cual incursión a otras zonas sureñas), me he decidido a emplearlos sólo parcialmente, y puede ser que arbitrariamente. Pero usar de lleno la escritura figurada, la puesta en el papel de lo que, como ha observado José Ramón Ripoll, "se oye así, pero no se escribe así", hubiera supuesto, hasta para muchos andaluces, un galimatías chauvinista e incómodo con una sombra al fondo –mala sombra– de pandereta o de chiste "grassioso". Por otra parte, me era física y químicamente imposible hacerle decir a los personajes (salvo quizá al cultito cura La Humosa) ***Cádiz, verdad*** *o* ***tonto del culo,*** *sino* ***Cadi, verdá*** *o* ***tonto'l culo.*** *He jugado, pues, como en* ***Las mil noches de Hortensia Romero,*** *a dos barajas: marco lingüístico castellano con frecuentes "indicadores" andaluces. Obedeciendo siempre al habla, se atienen a la misma elección la puntuación, contracciones, regionalismos, etc. mostrados pero, creo, no abusados*[9].

Por tanto, la "habilidad" de nuestro autor consiste en la capacidad de saber insertar en el momento y lugar adecuados, estos indicadores andaluces en el marco lingüístico castellano, para que sus personajes populares nos "suenen" tan reales como en verdad los sentimos.

En principio parecería una tarea sencilla sin mayor artificio y con una mínima laboriosidad, en la que no sería necesario emplear un tiempo excesivo para culminarla. Sin embargo la dificultad es tremenda, y únicamente el experto oído fonético de Quiñones habituado a captar las expresiones de sus conciudadanos y su talento para saberlos plasmar en el papel, harán que parezca un quehacer sencillo.

Martín Gaite nos aporta su valoración personal sobre el trabajo de Quiñones desde este punto de vista que estamos tratando:

Todo lo que dice Hortensia –afirmó Carmen Martín Gaite–, es como si le viniera a la boca naturalmente, pero ha habido que lidiar horas y horas para convertir la conversación en literatura, como lo ha hecho Fernando. Así, todo el discurso está respaldado por la sabiduría del autor, sin que se note. Trabajo fino ha sido el de Fernando Quiñones[10].

---

[9] Fernando Quiñones. *Nos han dejado solos.* Planeta, Colección Fábula, Barcelona, 1980, págs, 214-215.

[10] *ABC* en su apartado Vida cultural: "Carmen Martín Gaite y el duque de Alba presentaron los Planetas". Madrid, 23 de noviembre de 1979.

Ahora bien ¿cuáles son los indicadores que cita Quiñones? Y, más aún: una vez hallados y detallados ¿son susceptibles de un agrupamiento atendiendo a los diferentes niveles lingüísticos a los que pertenezcan?

Con el fin de exponer y analizar lo más exhaustivamente posible estas señales o marcas de las que se sirve nuestro autor, para conseguir esa impresión de la que hablábamos al principio, hemos creído que el método más idóneo es el de describir las unidades lingüísticas que nos han parecido más oportunas en un recorrido semasiológico a través de la infraestructura del signo lingüístico, comenzando por el nivel de expresión, continuando por el morfosintáctico y finalizando en el léxico-semántico.

Nivel de expresión

En este nivel estudiaremos los sonidos del habla. Al ser un lenguaje sustitutivo, como ya hemos indicado con anterioridad, en el que está escrita la obra literaria, la única referencia que tenemos es, precisamente, la palabra escrita en el papel; por lo tanto, la abertura o cerrazón de vocales, su nasalización o su abocinamiento o simplemente su duración, es imposible detectarlos puesto que se utiliza la grafía estándar y en ningún momento se llega a la utilización de signos propios de las transcripciones fonéticas de las que, Quiñones, voluntariamente se aparta.

Sin embargo, no sucede los mismo con algunas consonantes de las que podemos recoger abundantes ejemplos, a pesar de que algunos fenómenos tampoco queden plasmados en la escritura como: la fricación de la "ch" > [C], las aspiraciones de las "eses" en posición implosiva o la relajación de la "j" > [X] en cualquier posición.

Para no hacer reiterativas y monótonas las citas a pie de página, utilizaremos los nombres de los personajes, en vez de los libros en que están incluidos. Así al citar a Hortensia Romero (La Legionaria) nos estaremos refiriendo al libro *Las Mil Noches de Hortensia Romero,* si señalamos a Juana Mª estaremos aludiendo al libro *Nos han dejado solos,* en que aparece el relato "La honra", Juani nos servirá para indicarnos el relato "El armario" del mismo libro anterior, Virginia la utilizaremos como distintivo del libro *Vueltas sin fecha,* y por último Nardi estará sustituyendo al libro *El coro a dos voces.*

Entre los fenómenos, que nos ofrecen estas cinco mujeres, destacamos los siguientes:

Pérdida de las consonantes finales

Fenómeno típicamente andaluz debido a la relajación de los órganos articulatorios que imposibilitan o dificultan, la pronunciación de los sonidos finales de las palabras:

Usté, alrededó, Catedrá, ofendé, edá, salú, callá, vigilá, entorná, corredó, finá, hoté, humedá, temblá, Muralla Reá, San Juan de Dió,...

*Kiti, una inglesa de **Gibraltá** (...) le dan el **papé** y el **lapi,** y empieza el Friti a hacer la listita de cosas (...) porque allí no había ni **bate** ni bidé ni na*[11].

*...cuando ya de **verdá** hay que irse (...) ¿Ah, tú también vives en **Madrí...** (...) ¡Camarero, la nota por **favó...***[12].

*...si yo tuviera que escoger entre el armario y el **televisó en coló...** (...) ya te hablaré de un primo nuestro de **Jeré** (...) Como la tele y la radio, menos la Radio **Nacioná***[13].
*¿estar yo planchándole para eso a don Antonio su ropa de **jué**? (...) quitando a dos o tres y a **Aniba** (...) que una discoteca y un **carnavá** estén muy bien...*[14].

*Doña Carmen tan desmejoraíta, tan **incapá** (...) tampoco tiene que ser bueno para la **salú***[15].

---

[11] Hortensia. págs. 30, 40 y 107.
[12] Juana Mª. págs. 95, 99, 101.
[13] Juani. págs. 113, 114, 116.
[14] Virginia. págs. 37,72.
[15] Nardi. págs. 105, 106.

Pérdida de la "d" intervocálica

Fenómeno muy extendido ya por todo el ámbito lingüístico hispano, que comenzó como una pequeña relajación y cada vez se hace más notoria la ausencia de dicha consonante, tanto en el habla popular como en la culta, sobre todo en las terminaciones -ado, de los participios de la 1ª conjugación y adjetivos, ya que en otras como la configuración fonética -ido o -edo, se consideran aún vulgarismos:

Pescao, tapao, encalao, puñao, mandao, corazoná, envidiao, encerrá, vigilá, quedao, alterao, cuidao, alobao, animaíta, desprendío, tapaíllo, silbío, tocao, engañao, sentío, escondío, acabaíta, despechugá, cantaores, desmejoraíta, oleás, deshonrá...

...y dos suegras, y dos gastos, y dos ***quebraeros*** *de cabeza (...) La gente haciéndose la tonta pero* ***acojoná*** *y* ***asombrá*** *(...)eso para Angelita era más difícil que vender un* ***peo***[16].

...aunque andes sin afeitar y con esa camisa ***despechugá*** *(...) aquel rubito de la corbata blanca, que me la tiene* ***jurá*** *(...) pero algunas veces que me he* ***equivocao...***[17].
...los adornos ***rizaítos*** *de arriba seguro que se los cargaba. (...) a ti es a quien te ha* ***tocao*** *la china de irte fuera*[18].

Y mira que si, ***acabaíta*** *de casar, me toca a mí esa china (...) cualquiera le habla algo sobre su* ***cuñao.*** *(...) Qué* ***demasiao***[19].

(...) lo que es aquí, decir ***desvirgá*** *o* ***deshonrá,*** *ya es como puta.*

(...) y metió en el baile hasta a Pupi la gata, ***asustá,*** *animalito (...)*

(...) yo que me esperaba ya la bronca, el rempujón o la ***bofetá***[20].

---

[16] Hortensia. págs. 51, 66, 71.
[17] Juana Mª. págs. 96, 98, 100.
[18] Juani. págs. 103 y 107.
[19] Virginia. págs. 38, 39 y 72.
[20] Nardi. págs. 93, 97 y 108.

Contracciones

Particularidad que pertenece al habla popular y a la coloquial. Consiste en la pérdida de uno o varios sonidos que produce la contracción de otros, originando nuevas configuraciones fonéticas, fácilmente reconocibles en el lenguaje escrito por los apóstrofes que utiliza el autor:

P'adentro, p'allá, p'alante, p'arriba, t'escantilles...

Y un poco así salidita ***p'afuera*** *(...) me vine otra vez* ***p'acá*** *(...) yo medio mirando* ***p'abajo***[21].

...y empieza a jalarme ***p'acá*** *y* ***p'allá...***[22].

Así que déjate de cosas y ***p'arriba*** *esa cara (...) y del consu* ***d'España*** *que estaba allí con la señora*[23].
Como si yo no fuera yo, ***cago'n*** *la leche.*
Si hasta estuvimos los dos ajustándolo en ***Ca'Orozco***[24].

(...) la alcoba de la calle ***Bueno´Aire.*** *(...) cuando ya s´había terminao la guerra (...) Toti* ***s´esbraguetó*** *en la muralla conmigo (...) Las ganas con que los queríos* ***s´atrincan***[25].

Onomatopeyas

El intento de imitación de los sonidos extralingüísticos, de los que hacen gala los personajes populares de Quiñones, nos demuestra la naturalidad y espontaneidad con que se expresan. A veces les faltan palabras, pero nunca encontraremos pausas en sus comunicaciones, porque intuitivamente echarán mano de otros recursos: la onomatopeya y el lenguaje gestual. He aquí una serie de onomatopeyas clasificadas según la imitación de su naturaleza como disparos, rimas de anuncios,

---

[21] Hortensia. págs. 11, 101 y 138.
[22] Juana Mª. pág. 99.
[23] Juani. págs. 108 y 110.
[24] Virginia. págs. 73 y 75.
[25] Nardi. págs. 94, 101, 108 y 114.

de golpes, de ruidos extraños, de cuchicheos, de pasos, de sensación de asco, o el curioso remedo que hace Nardi del habla de Madrid, extraídas de la locuacidad de estas mujeres:

...en cuanto escuchaban un coche o un camión de ésos por la cuesta y al ratito: ***¡pim pim!.***
Y yo ese zapato ***jin, jin, jin.***
*-****Sss,*** *pararse un momentito*
Y los pies: ***fla fla,*** *con el fango por los tobillos.*
Y empezó a comérsela en lo oscuro, ***jaun, jaun, jaun,*** *y sentía él unos crujíos rarillos(...)*
Pero todavía me ponen ustedes la cabeza loca con lo mismo, ***chucuchú-chucuchú.***
tititín, *que te tomes ese coñaquín,* ***tatatón,*** *cómprate esa colonia y ese jabón....*[26].
...y menos mal que esta noche tampoco hay marines americanos de ésos, ***ajjj***[27].

¿El caviar lo has comido?: uy, a mí eso nada, ***hggg.***
...y abrí ese cajón y lo olí, ***hmmm...***[28].

...si una gusta, ***jáun,*** *a comérsela del tirón*[29].

...y él lo mismo encima mía y ***jin, jin, jin.***
El ***rodaballosss*** *no me* ***gusssta****- le dije así como los de Madrí (...) o algún bicho raro,* ***ffff*** *(...)*[30].

A continuación ejemplificamos algunas de las formas gestuales de las que se ayudan estos personajes, para dar más fuerza a sus manifestaciones:

Así de gente; *la casa* ***así chiquita,*** *los ojos* ***así claros;***

---

[26] Hortensia. págs. 26, 48, 159, 163, 205, 278 y 281.
[27] Juana Mª. pág. 97.
[28] Juani. págs. 106 y 114.
[29] Virginia. pág. 72.
[30] Nardi. págs. 92, 97 y 112.

...y eso que ***las he tenido así.***

Sale otro y pega un tiro, y ***hacen así*** *todos los pájaros.*

Y abajo, en la zapata de la muralla, no se escuchaba el agua ***ni esto***[31].

...y a otros, en cuanto te pagan dos copas y te ***miran así***[32].

...que aquello se pone los sábados ***así de gente***[33].
Y no le está faltando ***ni esto***[34].

A ese hombre ***ni esto ...*** *ya* ***ni esto*** *(...) y la cama* ***así de sangre***[35].

Seseo

Este fenómeno consistente en la confusión del fonema /θ/ con el fonema /s/ se da en nuestros personajes en pocos casos si lo comparamos con otras manifestaciones del mismo nivel. Solamente en Hortensia podemos entresacar algún ejemplo válido:

... o de Suecia, que se traía unos cálculos con la ***siensia'l plasé....***
Y más guerra que no la sentía yo, que lo hacía ***fitisio.***
Y más adelante se puso Cadi como una rayilla blanca allí lejos, sin ole aje y sin na, un día ***presioso...***[36].

Ceceo

Fenómeno opuesto al anterior, como es sabido. En esta ocasión, el fonema /s/ se confunde con el fonema /θ/. Tampoco son muy abundantes las muestras que se contemplan. Tal vez Quiñones evita aprovecharse de estos rasgos fonéticos constatados frecuentemente en la modalidad andaluza para no producir ese fondo de "mala sombra, de pande-

---

[31] Hortensia. págs. 30, 163 y 288.
[32] Juana Mª. pág. 96.
[33] Juani. pág. 115.
[34] Virginia. pág. 72.
[35] Nardi. págs. 113 y 114.
[36] Hortensia. págs. 85, 238 y 285.

reta o de chiste grassioso". En el segundo ejemplo que hemos escogido, también lo observamos si consideramos que el andaluz pronuncia la grafía "x", correspondiente a los sonidos [ks] como si fuera el sonido [s]:

...que la taparan entera con el cuerpo y que la aplas taran con todo el peso aunque se ***aficiara.***

...a don Pedro Quintana el médico, y es que él era mu **religiozo.**

...de esa gente tan **religioza**[37].

Apócopes

Consideramos como apócopes aquellos términos que hayan perdido parte de su configuración fonética originaria, desechando los casos de pérdida de la consonante final o de la "d" intervocálica señalados con anterioridad, al comentar las *contracciones.*

En el texto aparecen algunos apócopes típicos del habla popular andaluza:

Ni siquiera con el del ***paralí*** *de junto a "La Viña Malabar".*

Que yo no soy ***na.***

...está como casi en mis tiempos, ***mu*** *conservao y* ***mu*** *bien*[38].

Hablaba y escuchaba por abajo y por ***alante*** *(...) así un poco vuel ta, una* ***mijita***[39].

Adaptación fonética de extranjerismos

Forma peculiar y personalísima, no exenta de cierto humor, que tiene Quiñones de poner en boca de sus personajes palabras que no pertenecen a nuestro sistema lingüístico:

Nuevayó; Yimi; combois; vedete; espó; Hoté Ponruallá; estripti, saucráu, lla, nay...

---

[37] Hortensia. págs. 31 y 149.

[38] Hortensia. págs. 27, 118 y 157.

[39] Nardi. págs. 106 y 108.

...ni aunque resucitara la ***Mae Güe.***
Los que les gusta mirar: los ***vuallé.***
Que le decía a la luna en francés la ***lin****, y en inglés le decía al caballo el* ***jorze.***
Y en América, lo mismo, los artistas, ***Jólibu....***
Como los tres patitos del pato ***Dona***[40].
...y me metí en la ***toilé...***
...no irás a quererte ir solo después de este berren chín, o con el mari cón del ***balé***[41].

Y ahora el coche, verás qué bonito es, un ***vorbaguen...***[42].

Los señores, con el ***esmoqui*** *y los violines...*
...casi sin pintar y con el traje ***fusia*** *del descote grande*[43].

Aspiración de la "h" inicial o intervocálica

Fenómeno que tiene una gran tradición en el habla popular de Andalucía, y que procede de la aspiración de la f- inicial latina que nos trajeron los castellanos, a su vez heredada del pueblo vasco, y que aún se conserva en poblaciones rurales de esta región:

...para el que se fije bien, pues es lo mismo: la ***jartura*** *del amor.*
Las flechas se ***jincan*** *donde ellos quieren.*
...como se los contaba a mi madre, así en ***retajila***[44].

...y luego se lía conmigo por el moño, como las mujeres, y empieza a ***jalarme*** *p'acá y p'allá...*[45].

Pero ahora con la ***jambre*** *(...) pero yo la quiero un* ***jartón***[46].

---

[40] Hortensia. págs. 46. 69. 183. 191 y 193.
[41] Juana Mª. págs. 98 y 100
[42] Juani. pág. 108.
[43] Virginia. pág. 37.
[44] Hortensia. págs. 53, 166 y 263.
[45] Juana Mª. pág. 99.
[46] Nardi. págs. 100 y 105.

Cambio de "x" por "s"

Nuevo procedimiento utilizado por Quiñones para aproximarse a lo que él entiende como habla popular:

Una cosa ***esagerá....***
...él era ***boseadó*** *aficionado.*
El tirón ***sesuá,*** *ya eso es otra cosa....*
Una cosilla en el día, en plan ***escursión***[47].

Y es natural, se ***estraña*** *todo...*[48].

Nuestras cosas ***sesuá***[49].

NIVEL DEL CONTENIDO

El lenguaje tiene especial importancia, no como copia fiel de la expresión espontánea del pueblo, sino como selección y reelaboración de elementos lingüísticos recogidos de la calle –más fruto y de la intuición del autor que del acarreo erudito–. (...) Quiñones realiza una labor decantadora, de selección y síntesis, en la que quedan sedimentados el son y el espíritu del lenguaje de uso de una clase popular[50].

Hemos utilizado estas palabras de M. Cerezales como introducción a este nuevo nivel, en el que intentaremos resaltar la "selección y síntesis" de elementos del lenguaje popular que nuestro autor ha efectuado.

Para llevar a cabo esta exposición empezaremos por describir la infraestructura morfosintáctica para pasar más adelante a la léxico-semántica.

En el nivel morfosintáctico analizaremos las construcciones y formas más significativas, como pueden ser los diminutivos, superlativos, dislocación de los pronombres personales, cambios de género, plurales irregulares, etc., y en el nivel léxico-semántico analizaremos aquellos tér-

[47] Hortensia. págs. 31, 134, 140 y 177.

[48] Juani. pág. 104.

[49] Nardi. pág 110.

[50] Manuel Cerezales. ABC, en su artículo: "Nos han dejado solos". Madrid, 4 de septiembre de 1980.

minos que consideremos lo suficientemente distintivos para ofrecernos una imagen diferente de los personajes femeninos populares, en contraste con los demás, como las hipérboles, comparaciones, eufemismos, expresiones anómalas populares, proverbios y refranes, etc,. La importancia de este nivel ha sido subrayada por Tomás Hernández en un artículo aparecido en el mismo año en el que se publicó la novela *Las mil noches de Hortensia Romero* y que dice al respecto:

> *Pero no descuida sin embargo Quiñones en ningún momen to su preocupación por reproducir una sintaxis coloquial andaluza, que sin menoscabo de la comprensión generalizada del texto, sí es un elemento distintivo de una manera de expresión que manifiesta una forma de vida o al menos lamentablemente, de supervivencia*[51].

INFRAESTRUCTURA MORFOSINTÁCTICA

Abundancia de diminutivos

La forma de expresarse del andaluz está plagada, generalmente, de estos formantes facultativos que le dan unos matices particulares indistintamente de la significación intrínseca que conllevan. Estas mujeres no se privan de dichos procedimientos morfológicos y nos ofrecen una amplia gama de los mismos:

Cadenita; cosita; poquito; mesita; serenita; pavesita; consejitos; tardecito; impresionaílla; enterito; oscurilla; tarrito, cajoncito, chiquitito, campito, poquito, mesita, primito, ratito, mocita, tranquilita, güisquicito, paseíto, jovencilla, piñonito...

> *Acababa de dormir la siesta, y mira cómo me he levantado:* ***empapaíta.***
> *Qué* ***pesaíta,*** *hija....*
> *¿Es que tienen un* ***pianillo*** *en las tetas?*[52].
> *Como mi madre me parió.* ***Enterita.***
> *...aquel* ***rubito*** *de la corbata blanca...*

---

[51] Tomás Hernández. Diario *Las Provincias*, en su artículo "Las mil noches de Hortensia Romero" Valencia 30 de noviembre de 1979.

[52] Hortensia. págs. 81, 94 y 142.

...si tú tienes ese gusto de invitarme sabiéndolo ya todo, pues bueno: ¡camarero, ***Luquitas****!*

Tú me vas a dejar irme ***tranquilita***[53].

...lleva coles cortadas ***finitas,*** *así como* ***aciditas.***
Y un garrafón de aceite del ***verdecito...***

Estaba ya harta de ***tornillitos***[54].
Y le digo a Pabli ***bajito.***
–He visto unos ***mueblecitos*** *chicos...*[55]

Menos mal que te has venido ***prontito*** *(...) era flaca, pero* ***larguita*** *(...) una* ***señalita*** *(...) hasta la última* ***gotita***[56].

Superlativos

La construcción de superlativos por repetición de un mismo término es la característica más peculiar que se aprecia en el habla de estos personajes. Otras veces reiteran, incluso, el mismo superlativo; otras, los hacen a partir de la reiteración de una misma palabra y en último caso, redundantísimo y vulgar, utilizan la forma sintáctica y morfológica en su conformación:

Ahora: los artistas ***mu buenos****, eso sí,* ***buenos-buenos****, ella* ***buenísima....***
Y nunca se metía. ***Nunca-nunca.***
Unos lagartos grandes y con pinchos (...) pero que ni pinchan ni hacen nada, son ***tontos-tontos.***
Un cuarto ***muy grande grandísimo.***
Ésta era de ***muy buenísimos*** *pañales*[57].
...que se atranca un poco al cerrarlo, pero ***nuevo- nuevo***[58].

Parecen de los ***buenos-buenos***[59].

---

[53] Juana Mª. págs. 96, 98, 100 y 101.
[54] Juani. págs. 106, 107 y 113.
[55] Virginia. págs. 37 y 71.
[56] Nardi. págs. 93, 102, 103 y 105.
[57] Hortensia. págs. 51, 59, 66, 103 y 181.
[58] Juani. pág. 103.58
[59] Virginia. pág. 74.

Y encima, si son de las ***guapas-guapas*** *(...) un corredor con dos vueltas* ***largo-largo*** *(...) tampoco era* ***tan-tan*** *raro olerlo*[60].

Otro método, que pone el autor en boca de Hortensia y Nardi, para impregnar de una mayor intensidad a sus comunicaciones, es el uso de palabras comodines (**grande, gorda, fuerte...**), que magnifican el sentido primitivo de la palabra que acompañan:

Tirón grande; sobresalto grande; levantera gorda; ganas grandes; tropezón grande; gusto grande; equivocación grande; una vergüenza grande, una cosa fuerte, un sufrimiento grande...

Además de las variantes señaladas para formar superlativos podemos añadir una más, consistente en la yuxtaposición de términos con una cierta relación semántica y que consiguen mayor intensidad en su significado inicial. Los ejemplos que a continuación transcribimos pertenecen a Hortensia, excepción hecha del último, que el autor pone en boca de Juani:

Yo llegué ***cansaíta-muerta;*** *Pero* ***adentro-verdá...;*** *juntos a* ***gusto-verdá;*** *aquello me salió* ***malo-perro;*** *y luego el bajón de golpe o* ***mareao-ciego.***

Pérdida frecuente del enlace "de"

Realización asidua en el habla coloquial, pero no tan común en el lenguaje escrito. Quiñones opta por un oportuno apóstrofe que nos señala el lugar que debiera ocupar la preposición. Es un recurso, hábilmente utilizado, para darle viveza y agilidad al habla de sus protagonistas:

...un ***carrillo'mano*** *viejo.*
...ocho y ***media'la*** *mañana.*
...cerca del ***campo'furbo***[61]**.**

Sino la cocacola con una ***rajita'limón*** *pa disimular*[62].

---

[60] Nardi. págs. 100, 106 y 115.
[61] Hortensia. págs. 21, 39 y 127.
[62] Juana Mª. pág. 97.

Además, que es del ***año'la nana.***
...y nos escondíamos jugando dentro ***l'armario..***
...es lo que gana en mi pueblo un ***padre'familia.***
...se pone esto como la ***Feria´Sevilla***[63].

Dos ojos y un culo y dos manos y la ***caja'muerto*** *luego.*
...el jueves a las ***once'la*** *noche*[64].

La puerta de la ***chabola'l muelle*** *(...) ahí mismo de la* ***calle'l Duque*** *(...)*
y me sale en la ***plaza'las Flores...***[65].

En otros casos, como el del nombre de las calles de la ciudad, en vez de apóstrofe elimina simplemente la preposición. Valgan estos ejemplos de Nardi:

Calle la Botica(...) calle La Pelota (...) calle Miradó... [66]

Uso indebido del enlace "de"

Podemos calificarlo como caso típico de habla vulgar, cada vez más extendido y que, hoy en día, llega a oírse hasta en los más "prestigiosos" medios de comunicación. Si va acompañado de la partícula "que" se le conoce bajo la denominación de "dequeísmo". La pérdida de agilidad y economía de lenguaje que aporta este recurso, se compensa con una mayor caracterización popular del personaje, en este caso sólo del de Hortensia:

...me quedé a gusto porque comprendí ***de*** *que, siendo una muy mujer....*
...porque estaban deseando ***de*** *casarse.*
...y entonces le salió ***de*** *irse de viaje*[67].

---

[63] Juani. págs. 103, 104, 108 y 111.
[64] Virginia. págs. 72 y 73.
[65] Nardi. págs 96, 100 y 114.
[66] Nardi. págs. 96, 100 y 114.
[67] Hortensia. págs. 18, 147 y 162.

Yuxtaposición de términos

Con este método intenta el autor darle mayor ritmo al habla de sus personajes populares. No se puede decir que haya una abundancia de ellas pero sí, las suficientes como para considerarlas como rasgos distintivos de sus formas de expresión:

malage; hijoputa...

...aquella calle ***hijalagranputa***[68].

...que aquel ***malángel*** *de allí...*
...y me había roto hasta el liguero, el ***hijoputa***[69].

Como tus carnes ***hijaputa*** *(...) no es feo el* ***hijoputa***[70].

Utilización reiterada de las marcas personales del verbo

Este fenómeno es la consecuencia de otro descrito con anterioridad: la pérdida de las consonantes finales, que igualan las desinencias de los verbos haciéndolas equívocas. Para evitarlo, el andaluz se vale, como ya sabemos, de los pronombres personales, como lo hacen, evidentemente, estos personajes al hablar:

...que ***me*** *contaba* ***a mí.***
...ni ***me*** *pesó* ***a mí*** *verme...*[71].

...ya si ***te*** *engañas es porque* ***tú*** *quieres, y* ***yo*** *lo que no quiero es que* ***te*** *vayas a calentar con las copas y* ***conmigo...***
Te *dejo en cuanto* ***tú*** *quieras ir****te***[72].

...de pocas cosas ***me*** *acuerdo* ***yo*** *más y hecho* ***yo*** *más de menos.*
...no es que ***te*** *pase a* ***ti,*** *no* ***te*** *creas...*

---

[68] Hortensia. pág. 16.
[69] Juana Mº. págs. 98 y 99.
[70] Nardi. págs. 97 y 111.
[71] Hortensia. págs. 14 y 19.
[72] Juana Mª. págs. 95 y 101.

...que se ***te*** *quite a* ***ti*** *de la cabeza que* ***tú*** *vas a entender y hablar el alemán*[73].

(...) ***le*** *puse a* ***él*** *la boca de asco(...) los otros días no* ***me*** *vino a* ***mí*** *(...) la que* ***me*** *lo cuenta a* ***mí,*** *mi madre,* ***ella*** *sí que lo entiende*[74].

Alteración posicional de los pronombres personales de segunda y tercera persona

Es un rasgo eminentemente vulgar, como lo es la forma de expresarse de las mujeres que estamos analizando. Por eso, en ellas también testificamos su empleo:

... me se *caían los palos del sombrajo.*
Porque, ya al irme, ***me se*** *torció un tacón y pegué un culazo en el suelo que no veas.*

... cuando ***me se*** *antoja, me voy al bar de Luis y veo el "Kunfú"*[75].

...eso que ***te se*** *meta en el coco*[76].

...ay, que ***me se*** *olvidaba, Pablí*[77].
...la gente que ***te se*** *atraviesa*
(...) ***me se*** *escapó la risa a mí (...)* ***te se*** *van las manos y* ***te se*** *va lo que sea*[78].

Dentro del uso incorrecto de los pronombres de segunda y tercera persona según la norma castellana –que no la andaluza occidental– podemos incluir la utilización del sustituto **ustedes** por vosotros. Así, Juani, en un momento de la conversación con su compañera Aurori, a la que continuamente ha tuteado, le dice:

...por eso ha querido que echarais el día aquí en casa, que Agustín le acompañe a recoger el coche y luego nos vamos por ahí a comernos con ***ustedes*** *alguna cosita típica de aquí*[79].

---

[73] Juani. págs. 103 y 112.
[74] Nardi. págs. 97, 99, 104 y 109.
[75] Hortensia. págs. 44, 252 y 281.
[76] Juana Mª. pág. 101.
[77] Virginia. pág. 72.
[78] Nardi. págs. 95, 102 y 108.

Cambio de género

Recurso que hemos encontrado, y así lo constatamos, con la única finalidad de reiterar el nivel popular andaluz de las hablantes:

...en cueros era enteramente ***una fantasma.***
...y con ***la calor*** *que hace*[80]*?*

...ponle el televisó, la lavarropa, ***la micronda...***[81].

Formación irregular de plurales

Curiosísimo recurso utilizado por Quiñones en algunos momentos de la narración que nos muestra la consecución efectiva del primordial objetivo de la comunicación: la economía del lenguaje. En este caso se hace patente por la ausencia de marcas de plural en los sustantivos, que recaen, única y exclusivamente, en los determinantes:

...esos dos pezones en pie como **dos lapi.**
...pues la gente no pedía en **los restaurán** el pescao frito de Cadi.
Y no la dejaban hacer **sus esamen**[82].

hace **dos Navidá** (...) las **dos mitá** (...) sin **los disfrá,** na más que con **sus disfrá**[83].

Adverbios

El uso ilimitado de los formantes facultativos (diminutivos) llega a su máximo exponente con esta categoría gramatical, trayéndonos reminiscencias de las hablas hispanas allende los mares:

...en cuantito; allí cerquita; más despacito; p'allaíta; lo mismito; prontito; a la callaíta...

...y tuvo Ramón que bajarse ***más p´allaíta***[84].

---

[80] Hortensia. págs. 48 y 81.
[81] Virginia. pág. 36.
[82] Hortensia. págs. 57, 171 y 183.
[83] Nardi. págs. 100, 110 y 114.
[84] Hortensia. pág. 270.

Yo estaba como tú cuando vinimos, ***lo mismito.***
...es por lo ***uniquito*** *que yo me iría*[85].

Pasa lo que pasa ***a la callaíta***[86].

También observamos una serie de adverbios de diferentes configuraciones y comportamientos (modal, temporal y de lugar) que se utilizan preferentemente en Cádiz o en la zona occidental del sur andaluz:

Le cogí un día ***fuera aparte*** *y le dije una cosa*[87].

...fuera aparte *que una discoteca y un carnavá estén muy bien...*[88].
...fue ***las otras noches***[89].

Las otras tardes, *que fui a recoger...*[90].

Pero, ***fuera aparte*** *de eso.*
...con los hombres no me va ***malamente***[91].

Incluso ciertos usos que podrían pertenecer al listado de vulgarismos:

Pues ***antier*** *en la puerta fue peor todavía.*
...fue a buscarme por la puerta ***de alante***[92].

...estamos de la ***parte´afuera***[93].

... ***contrimás,*** *el día que estamos*
...tú sabes lo de los hombres ***detrás mía***[94].

... ***por cima*** *alrededó del cuello*[95].

---

[85] Juani. págs. 104 y 116.
[86] Nardi. pág. 102.
[87] Hortensia. pág. 83.
[88] Virginia. pág. 72.
[89] Juana Mª. pág. 98.
[90] Virginia. pág. 37.
[91] Nardi. págs. 92 y 99.
[92] Juana Mª. págs. 95 y 98.
[93] Juani. pág. 112.
[94] Virginia. págs. 72 y 73.
[95] Nardi. pág. 98.

INFRAESTRUCTURA LÉXICO-SEMÁNTICA

Las hipérboles

Demostración palpable de la forma tan exagerada que tienen los andaluces en sus procesos comunicativos. Las protagonistas con su peculiar manera de enfocar los hechos que narran, nos producen una cierta sonrisa cuando pretenden darles verosimilitud:

El Friti era entonces en Sevilla como el representante o como el Ministro Capitán Generá de los gaditanos.
No había más que mentarme y ya sabían quién era yo hasta las gaviotas del muelle.
Yo creo que las preña hasta el Levante.
Se lo quitaba (el zapato) y empezaba el pie a dar de sí, que al ratito cogía media alfombra el pie[96].

...el día que me vuelva loca un tío me ve a hacer seis niños en tres meses.
Le cobra al hombre como si me hubieran echao güisqui no ya de la Chiva, sino gloria del cielo.
De la calle La Botica, gaditana hasta el hueso.
...y de entrada me suelta un puñetazo en la espalda que no sé cómo no me puse mala sin cura[97].

...(las salchichas), yo creo que las ponen hasta en los postres.
...pero Julián tiene unas manos y una cabeza para el trabajo que se lo rifan aquí los alemanes[98].

...y ese tan alto, con todo lo mayor que es, cagao conmigo y con mi pechera[99]
...las revolcaran en la playa seis legionarios.
...es verlo y me meo.
...en esa muralla cómo nos poníamos, moraos.
...los ojos esos tuyos gitanos que tiran de espaldas[100].

---

[96] Hortensia. págs. 39, 141, 151, 163 y 184.

[97] Juana Mª. págs. 96, 97 y 99.

[98] Juani. págs. 106 y 108.

[99] Virginia. pág. 138.

[100] Nardi. págs. 94, 96, 102 y 111.

Comparaciones e imágenes

De personajes tan típicos y anecdóticos como éstos, la comparación y la imagen son de los procedimientos más frecuentemente utilizados para adornar sus discursos y situar al receptor dentro del contexto que pretenden. Con estos recursos nos demuestran su elocuencia y su capacidad para despertar el interés y, en determinados casos, el buen humor a sus interlocutores:

Tenía la magallana como un garabato, toa doblá.
Tenía el bienmesabe engurrumío.
Más a gusto que un maricón con lombrices.
Más pesao que un choco.
Como si las madrileñas tuvieran el chocho de lao.
Se aburría más que un burgaíllo.
Aquello era una majá del mono del Parque.
Dos ojeras como dos castoras.
Más contenta que un chiquillo chico con los patos del Parque[101].

...con más valor que un torero[102].

...y como esto es un dedal de casa[103].

Una sombrita de menúa y de flaca.
Como ir al retrete y quedarte bien-bien.
Con esas cejas como dos bichos[104].

Formaciones nuevas

El autor pone en boca de sus protagonistas un copioso repertorio de palabras que no se recogen en ningún diccionario que intentemos consultar. Con ello consigue resaltar el vocabulario de estas mujeres que si, en algún momento, no pueden expresarse con la propiedad debida, utilizan una terminología creada por sus imaginativas mentes o bien por haberla adquirido en su entorno vital.

Falsuno; rebujamiento sesuá; viejati; arrimateguis; pasionismo; follisqueo; forasta; refregoteo; engañifa; jamacuco; telanda; lastimamiento; gustíviri.

---

[101] Hortensia. págs. 47, 48, 59, 95, 97, 122, 124, 138 y 179.

[102] Juana Mª. pág. 100.

[103] Juani. pág. 113.

[104] Nardi. págs. 94, 96 y 104.

Porque le gustaba también el **juergueteo.**
Lo cogen entre los dos al **forasta.**
...con todos los **arrimateguis** que hay[105].

Embarcar a los hombres de los barcos y su **telanda**[106].

Vulgarismos

El uso de expresiones y términos vulgares es frecuente, sin duda, en el nivel de habla que estamos analizando. La cantidad de ellos es muy abundante, por lo que nos ha parecido oportuno separar por un lado las "etimologías populares" y, por otro, las formaciones que deben su origen a otros fenómenos fonéticos (equivalencias acústicas, disimilaciones, metátesis...).

Comencemos por ejemplificar algunas de las falsas etimologías utilizadas por Hortensia:

*...y con la **influjensia** que tenía que tener.*
*...le dicen ahora de una manera, **soguista** o algo así.*
*... **pasionista** de Manolo Caracó.*
*...era cazador **fortuito**[107].*

Y exponemos, a continuación, los términos originados por algunos de los fenómenos anteriormente citados:

Calcumanía; chiquetito; naguas; trompicones; rempujones; inritación...

*...hasta el "Caneli", que era el del **almarcén.***
*¡eso sí que es un detalle **güeno!***[108].
*...y todos los días **poblemas** y gastos con el coche...*
*...me ha **emprestao** ya cuatro de las de ella...*[109].

---

[105] Hortensia. págs. 35, 36 y 71.
[106] Juana Mª Pág. 97.
[107] Hortensia. págs. 47, 49, 115 y 210.
[108] Hortensia. págs. 16 y 52.
[109] Virginia. págs. 36, 37.

Calificativos despectivos

En su repertorio de descalificaciones para sus "enemigos", La Legionaria tiene gran número de términos y expresiones que nos muestran su nivel socio-cultural:

Flojingango (mala sombra y mala bragueta); chohofrías (los pichafría pero en mujer); los quitapelusas lamiosos; el más loca de Jeré;

El Cagajón de Oro, *porque de pasta, ése lo que fuera*[110].

Dichos y refranes populares

De dichos y refranes están llenas las conversaciones de la gente del pueblo, que gusta "embellecer" sus peroratas con estos adornos sentenciosos. La fuente de la que, sin duda, se nutrió Hortensia para incorporarlos a su léxico fue su abuela Pepa con la que convivió en su infancia y juventud, porque representan el saber popular de tradición oral:

Como la casita del jabonero, que el que no cae, resbala.
Éramos como el lenguao y la ternera, a gusto pa el que los quiera.
Que estoy ya como la gaviota, que contra más vieja más loca[111].

De las demás protagonistas ignoramos la procedencia de este uso, aunque es fácil pensar que lo adquirieran en su entorno sociolingüístico:

...aquel rubito de la corbata blanca me la tiene jurá.
...este cuerpo que se lo va a comer la tierra[112].
Además, que es del año'la nana.
...en cuanto te descantillas con el tiempo, te coge el toro[113].

...peor que el rey loco que se limpiaba el culo con los mocos.
...más puta que la Collantes que hasta hablaba y escuchaba por abajo y por alante[114].

---

[110] Hortensia. pág. 21.
[111] Hortensia. págs. 51, 145 y 237.
[112] Juana Mª. págs. 98 y 99.
[113] Juani. págs. 103 y 113.
[114] Nardi. págs. 99 y 106.

Eufemismos

Aunque en el nivel social en el que se desenvuelven las mujeres, que hemos tomado de ejemplo, no necesiten disimular u omitir ningún término de los que utilizan al hablar, sin embargo, es un recurso que se observa a lo largo de sus historias. A veces, por no decir casi siempre, se emplea con la finalidad exclusiva de dar un tono irónico al mensaje, o bien, por causas psicológicas:

...con la ***peluquera*** *a lo justo.*
...me entró ***eso tan malo.***
Y se operó y vino con la ***perlana*** *arreglá.*
...qué ***abajo*** *más bravío tenía el Antonio*[115].

...no quiero que tú te vayas a quedar ***soltero*** *esta noche*[116].

...queda muy ajustao ***el monte.***
...jué del contrabandeo de la cocaína y de ***esas cosas...***[117].

...mi tío Enrique, que ***estaba del pecho.***
Me tuvo a mí el Toti su ***magallana*** *casi dentro.*
Le gustaría quemarme los muslos con ***su cosa.***
El ***tapao*** *cae a dos pasos*[118].

Expresiones soeces

Siendo como son personas poco instruidas es natural que, de vez en cuando, se les escape al hablar alguna expresión poco "académica". De no ser así les faltaría verosimilitud a los personajes. Hemos recogido algunas, y no las más subidas de tono, para ilustrar este último apartado:

Pa tos sus muertos; la gente que es muy joía; irme por cojones; lo mandé al carajo; ¡so mierda, mojón!; maldita sea la leche que mamó...

¿Una casualidá tantas cosas, joé?[119]

---

[115] Hortensia. págs. 11, 13, 47 y 135.
[116] Juana Mª. pág. 99.
[117] Virginia. págs. 37 y 38.
[118] Nardi. págs. 92, 105, 112 y 115.
[119] Ibíd., pág. 204.

Me había roto el liguero, el hijoputa.
No irás a quererte ir solo... o con el maricón del balé[120].

Por lo menos que traigan a alguien que se queje por nosotros ¡Cobardes!
¡Mamones!
¡El dinero hijoputa![121].

Qué de líos y qué de cosa, coño[122].

Les den por culo.
Un sieso lo será él con la leche que mamó.
Que el coño al Toti, no.
Hay que decirme por cojones, Nardi[123].

El análisis que hemos realizado de la manera de expresarse de estos personajes, nos confirma que estamos ante unas mujeres con poca o ninguna preparación cultural, que se han abierto camino en la vida a través de su inteligencia natural y su esfuerzo personal. Espontáneas, extrovertidas y con un fuerte carácter que se traduce en un cierto malhumor cuando intentan avasallarlas. No se debe olvidar que su forma de expresión no se puede calificar como típica de la norma media andaluza, sino que está en los niveles populares de la gente de la calle.

Si tuviéramos que destacar algunas características de su habla que sobresalieran de las demás, nos inclinaríamos por las de abundancia de diminutivos, profusión de superlativos en diferentes modalidades, pérdida casi constante de la "d" intervocálica y de las consonantes finales.

Pese a lo apuntado, la imaginación que nos muestran y el don innato de palabra que poseen, son capaces de mantener la atención y el interés de su interlocutor en todas sus manifestaciones lingüísticas.

Tras haber expuesto el lenguaje de Hortensia, Juana Mª, Juani, Virginia y Nardi nos viene a la memoria, las acertadas palabras de un escritor excepcional y tan relacionado con la obra y la persona de nuestro autor, como fue Jorge Luis Borges:

"SABER CÓMO HABLA UN PERSONAJE ES SABER QUIÉN ES".

---

[120] Juana Mª. págs. 99 y 100.

[121] Juani. págs. 110 y 116.

[122] Virginia. pág. 39.

[123] Nardi. págs. 94, 100, 103 y 112.

Bibliografía

Alcalá Venceslada, A.: *Vocabulario Andaluz.* Universidad de Jaén, Cajasur, 1998.
López García, A. y Morant, R.: *Gramática femenina,* Cátedra, Madrid, 1991.
Martínez Celdrán, E.: *Fonética.* Teide, Barcelona, 2ª Ed. 1986.
Narbona, A. Morillo, R.: *Las hablas andaluzas.* Cajásur, Córdoba, 1987.
Narbona, A. Cano, R. Morillo, R.: *El español hablado en Andalucía.* Ariel, Barcelona 1998.
Payán Sotomayor, P.M.: *El habla de Cádiz,* Fundación Municipal de cultura, Cátedra "Adolfo de Castro", Cádiz, 1991.
Zamora Vicente, A.: *Dialectología española.* Gredos, Madrid, 1985.

La canción del pirata de Fernando Quiñones[1]

MANUEL J. RAMOS ORTEGA
Universidad de Cádiz

Estas líneas pretenden ser una aproximación al género picaresco desde la lectura de una novela contemporánea que ha heredado el modelo del siglo XVII, es decir, de grandes novelistas como Cervantes, Mateo Alemán, Quevedo y de la novela anónima creadora e iniciadora del género, el *Lazarillo de Tormes*.

Posiblemente habrá quien piense que una novela picaresca, a estas alturas, es extemporánea e inútil desde una perspectiva social, puede que hasta se piense que sea un fósil de dudosa validez literaria. Pero no es ésta, en absoluto, nuestra opinión de la novela de Fernando Quiñones. Algunos podrán plantearse la utilidad del género –desde un punto de vista exclusivamente sociológico–, en las postrimerías del siglo XX, sacado de su contexto histórico. Sabido es que, en el llamado género picaresco, texto y contexto van indisolublemente unidos. O, dicho de otra forma: ¿Por qué la picaresca, que dio sus mayores y mejores frutos en los siglos XVI y XVII, sigue viva hoy hasta el punto de que un autor contemporáneo se permita hacer una nueva incursión en el género? Es evidente que la sociedad española, durante estos tres siglos, ha cambiado bastante. Las circustan-

[1] Este artículo, con ligeras variantes, apareció en la revista *Turia*, núm.9, en mayo de 1988

cias afortunadamente no son las mismas. La sociedad española tampoco es la misma, aunque haya paro y crisis en el mundo de la industria, las estructuras sociales no son las mismas, puesto que el sistema político no está afectado o en descomposición, como en los siglos XVI y XVII. España no está en la bancarrota, como en época de los Austrias, la monarquía absoluta y el corrupto sistema de validos de la época ha dado paso, en los tiempos actuales, a un sistema democrático en forma de monarquía parlamentaria. Por otro lado, han desaparecido obsesiones sociales tan importantes como las tensiones que producían, en los siglos XVI y XVII, los estatutos de limpieza de sangre[2] y los conceptos de honor y de honra que el teatro del siglo de oro trató en abundancia. No existen tampoco los fuertes conflictos estamentales entre las aspiraciones de ascenso de unas clases y una sociedad estratificada que bloqueaba incluso formas legítimas de movilidad social. Por tanto y, volviendo a mi pregunta inicial, ¿por qué una novela picaresca en los finales del siglo XX? Creo que la respuesta hay que buscarla, a estas alturas, más en los valores literarios intrínsecos al género –que los tiene y especialmente en el caso que nos ocupa– y menos en los elementos de denuncia, de alegato social y de documento histórico que de siempre se le ha concedido a la literatura picaresca.

Puede que incluso, sacando de contexto la novela picaresca, nos permita ver más diáfanamente que el autor –de entonces y de todos los tiempos– no pretende hacer sociología sino literatura. ¿Acaso no era esto lo que, al fin y a la postre, procuraron, en su más recóndito y ferviente deseo, los autores de la picaresca histórica, desde el anónimo autor del Lazarillo hasta Mateo Alemán? Quizás esta perspectiva nos devuelva a los verdaderos orígenes de un autor que, por encima de cualquier otra finalidad, y haciendo abstracción de otras consideraciones sociales, lo que pretende por encima de todo es entretener y divertir a sus lectores.

Dicho esto, me centraré en el análisis de la novela de Fernando Quiñones, *La Canción del Pirata*[3] que según mi punto de vista, guarda muy estrecha fidelidad con los modelos de la tradición picaresca. Hay en la novela, que ahora centra nuestra atención, varios elementos para sostener esta hipótesis.

---

[2] Véase recientemente sobre este tema, la novela *El hereje*, de Miguel Delibes, en ediciones Destino, Barcelona, 1998

[3] Planeta, 1983. A partir de ahora cito siempre por la misma edición.

El Autobiografismo

Para empezar, la novela de Fernando Quiñones está narrada, como los relatos picarescos, desde la primera persona:

> *Mi padre, natural de Córdoba según supe, se llamaba don Luis de Cantueso, mata que dicen ser de buen olor pero que para mí fue pura peste. (p.8)*

Como es sabido, la ficción autobiográfica en prosa aparece en España hacia 1550, con géneros muy diversos:en el relato de *El Abencerraje*, de Villegas, en la novela *Isea* de Núñez Reinoso, en el *Viaje a Turquía*...

Fuentes cultas y fuentes populares. No debemos olvidar que la novela picaresca –el *Lazarillo* como ejemplo más evidente– aprovecha abundantes fuentes folklóricas y Laguna, autor del *Viaje a Turquía* es un buen testigo de contar como sucedidos propios las consejas y hablillas populares que, por otra parte, era moda con fortuna literaria en esa época.

Además sabemos que la técnica autobiográfica es el gran descubrimiento de la quinta década del siglo, época en la que aparece el anónimo *Lazarillo de Tormes*. "De todo el contexto que acompaña al Lazarillo en su nacimiento, es la antigua historia de Lucio Patras (el griego), contada en latín por Apuleyo con el título del *Asno de oro*, la que más se aproxima a él estructuralmente. El protagonista cuenta directamente sus andanzas y la narración se articula mediante episodios en sarta. Las semejanzas semánticas son también obvias: el asno presta servicios a diversos amos y narra las calamidades que padecen ellos"[4]. Ahora bien, como sabemos, hay tres destinatarios posibles de un texto autobiográfico:

–lector
–otro personaje de la narración
–destinatario del escrito (género epistolar)

Evidentemente el *Lazarillo* pertenece a este último apartado. Hace tiempo que Claudio Guillén[5] notó que el Lazarillo era una epístola: "Efectivamente, la novela no es sino la respuesta que el pregonero toledano da

---

[4] Ibid.,p.33.

[5] "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes",H.R.,XX,1957,pp.264-279.

a un vuestra merced, el cual le ha preguntado por el caso, esto es, por la situación de claro deshonor en que aquel se encuentra"[6]. Si empezamos ya a fijar nuestra atención en la novela de Quiñones *La Canción del Pirata,* nos encontramos con una narración autobiográfica que se inscribe en esta tradición del relato lucianesco, y en su más directo sucesor que es el género picaresco. En la novela de Quiñones, el narrador –Juan Cantueso–, un pícaro a punto de ser juzgado por la Inquisición debido a un crimen de supuesto canibalismo, que no ha cometido, cuenta su vida con el propósito de salvarse a un bachiller, que es el paciente amanuense que va escribiendo al dictado, y que se encargará más tarde de *editar* la novela.

Observamos que, como en el caso del *Lazarillo,* la novela de Fernando Quiñones, Juan Cantueso no es sino la respuesta que el pícaro da al bachiller cuando éste, a impulso propio o quién sabe si hostigado por el mismo Santo Oficio –actuando de confidente– anima a Juan para que le cuente su vida con el propósito de escribir una novela. Este paralelismo llega incluso a simular parecidos procedimientos estructurales en la novela de Fernando Quiñones. Recuérdese que el anónimo autor del *Lazarillo* comenzaba su narración por el principio "porque se tenga entera noticia de mi persona", y Juan, por su parte, advierte:

> *Mas como se dice que no es bueno comenzar la casa por el tejado, y que ha de quedar todo en su sitio y color, pues, ea, vámonos al principio (p.8)*

No es éste el único parecido estructural entre una y otra novela. A veces las simetrías operan por contraste. Recuérdese que Lázaro narra su vida desde la "cumbre" de su fortuna. En cambio, Juan Cantueso escribe desde la cárcel y casi con la soga al cuello. Aunque el encanallamiento de los dos personajes es similar, pues es evidente que Lázaro se convierte, al final de la novela, en marido complaciente, como corroboran, *sensu contrario,* estas palabras.

> *Mas malas lenguas que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y si sé qué de que ven a mi mujer a hacer la cama y guisalle de comer. Y mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad (p.78)*

---

[6] F.Lázaro Carreter, Op.,cit.,pp.41-42.

Pero lo que ahora me interesa resaltar, desde el punto de vista estructural del relato, es que tanto Lázaro como Juan Cantueso están contando su vida desde el principio, como recomendaba la antigua definición de Quintiliano (*ab initis incipiendum*), que es la forma habitual de las historias.

Pero vámonos ya con tu historia que es la mía...(p8)

El prototipo en la Edad Media de esta forma de protonovela era el *Amadís*. El hecho de que el autor del Lazarillo parodie el comienzo del Amadís posee un valor semántico no formal. Vale decir que en la historia de nuestro primer héroe de caballerías, el nacimiento y los datos genealógicos vienen exigidos por la estructura peculiar del género al que pertenece;en cambio en Lázaro, como luego en Juan Cantueso, se ponen al servicio de un principio estructural del género narrativo tal y como lo concebimos hoy: la necesidad que tiene el héroe (o antihéroe en este caso) de explicarse a sí mismo. En efecto, el héroe de la novela picaresca se va haciendo al compás de la historia. Por el contrario, el héroe tradicional –épico y mítico– comparte una misma característica circustancia: permanecer siempre en una edad constante.

Lord Raglan, en un libro[7] ya clásico sobre esta materia, señaló justamente ese rasgo haciendo ver que tales personajes o son siempre adultos o no dejan de ser niños. La niñez del protagonista se menciona sólo para que alguien trate de matarlo, o para que puedan ser formuladas profecías acerca de su futuro. Cumplidos estos trámites, el personaje ingresa en la adolescencia y se lanza a cumplir su destino. Se comprende pues la originalidad que, en su día, supuso la construcción del tipo *more cyclico* del protagonista de la primera novela picaresca que también es el modelo narrativo de la novela de Fernando Quiñones. El héroe sale de su inmovilidad de siglos y es lanzado a un devenir cronológico con todas las implicaciones que conlleva. Será quizá la aportación más notable que haga la novela picaresca a la construcción del héroe literario.

Hasta aquí, como se ve, la novela de Quiñones no ha salido de los cauces literarios de los maestros del género: *El Buscón*, *Guzmán de Alfarache*, *Lazarillo*...

---

[7] The Hero.A study in tradition,Mith and Dram.Cito por la edición de F.Lázaro Carreter,p.80.

Relato cerrado y orgánico

La novela de Fernando Quiñones ofrece un suceso subordinante:el caso de la fraudulenta fabricación de los pastelillos de carne humana. Trágico suceso que, aun sin tener parte directa en el mismo, da con los huesos de Juan en la cárcel, lo que permite que nos narre su vida con ayuda del bachiller. No se trata, por lo tanto, de un relato abierto sino de una combinación articulada e internamente progresiva, con piezas subordinadas a un hecho subordinante, aunque en ocasiones goce del privilegio que tipificaron sus maestros –Cervantes y otros–, intercalando pequeños relatos independientes en el cuerpo central de la novela:es el caso de Astrea Grimani. Y esto a pesar de que, como en la novela del *Lazarillo de Tormes*, busque y encuentre en el venero de la tradición o del folklore un modelo narrativo para reconstruir la vida de un pícaro en la España del siglo XVII. Me voy a ocupar, a continuación, de algunos de los casos de aprovechamiento del material folklórico, con base en la tradición literaria, pero utilizados sagazmente al servicio de la construcción cerrada y orgánica de su novela.

Simetrías y contrastes

Sabemos desde los formalistas rusos (Vladimir Propp: *Morfología del cuento y otros*) que todo texto cuyas líneas constructivas ofrezcan un geometrismo visible será susceptible de poseer un orígen folklórico. En el caso de la novela de Fernando Quiñones, estos orígenes están sobrealimentados y reelaborados por la tradición que, a su vez, aprovecha: la literatura picaresca, Cervantes, Quvedo, Mateo Alemán, el anónimo autor del *Lazarillo*...Dentro de estas simetrías podemos citar, entre otras, las siguientes:

–Los destinos contrapuestos de padre e hijo:el padre de Juan Cantueso, D. Luis, era clérigo de la Iglesia Mayor de Cádiz, mientras su hijo acaba perseguido y finalmente preso por un tribunal de la Santa Inquisición.

–El padre de Juan abandona a su suerte a la madre y al hijo. Mientras que, al final de la novela, vemos como Juan es también abandonado por Anica, su esposa.

–En fin, Juan empieza la novela perseguido por un crimen que ha cometido pero del cual queda a salvo. Al final de la novela acaba preso y probablemente ajusticiado por un crimen no cometido.

Pero esta disposición estructural geométrica abunda en otros aspectos más radicalmente folklóricos o tradicionales de *La Canción del Pirata*.

ORÍGENES DEL HÉROE

La biografía de Juan es, conforme a los esquemas propuestos por Vladimir Propp, la constatación de los lugares comunes del relato tradicional. Así, las informaciones que proporciona nuestro protagonista de su familia e infancia constituye lo que el formalista ruso denomina "la situación inicial". Poco a poco, el narrador, siempre en primera persona, acumula rasgos folklóricos.

–El nacimiento en el río que, en este caso, al tratarse de una novela eminentemente marinera, es en el mar:

> *Mi madre, que vivía de lo que iba saltando me parió en la playa grande que mira a la mar de Berbería (p. 9)*

–El oficio del padre:

> *En aguas más sosegadas, un tal Cañamero me enseñó a anguar y a llamar al pescado cagando antes en la mar (p. 11)*

–Aparecen otros "motivos" de índole tradicional (la función intensificada de la ausencia:la muerte de la madre):

> *Ya me iba poniendo alto y era más mozo que mozalbete cuando se murió mi madre por Semana Santa (p. 17)*

Hasta aquí, la novela de Fernando Quiñones se va desplegando conforme a movimientos rituales a simple vista ilustrados por los esquemas de Propp. Podría pensarse que estamos asistiendo a los preludios de un cuento tradicional y, sin embargo, nada más lejos de la realidad:

a diferencia de lo que ocurre con los héroes del cuento tradicional, Juan quedará marcado por estas incidencias. Como sabemos no es la estructura, en este caso de relato tradicional, la que confiere unidad a la novela picaresca de Fernando Quiñones, sino la utilización de esta estructura al servicio de una intención o la demostración de una tesis:la vida de Juan, el pícaro, nos avisa o nos confirma del irremediable destino que aguarda a un mal nacido que no ha tenido otra escuela en su vida que la deshonor, la miseria, el hambre, la injusticia social, el crimen y el robo. Por eso, lo normal es que nuestro protagonista acabe con sus huesos en la cárcel, demostración de que quien ha salido en busca de mejor puesto, como Lázaro, intentando mejorar su baja extracción social, a causa de la férrea estratificación de la época, sólo ha podido, al finalizar su historia, regresar al punto de partida. Es sintomático que la novela empiece en Cádiz y, después de enormes aventuras y peripecias, acabe también en Cádiz. El círculo está cerrado como, probablemente, quedará cerrado el nudo en la garganta del protagonista, que no héroe. Por eso aconseja Juan al bachiller y éste redacta esta sentencia casi al final de la obra:

> *Ni mires tanto ni te dé por seguir mis pasos, que a nadie le fue bien nunca el querer ser quien no es (p. 336)*

En definitiva, es este tratamiento teleológico o premeditado de los materiales de la tradición literaria lo que hace de *La Canción del Pirata,* de Fernando Quiñones, una nueva y no sé si definitiva novela picaresca. Una novela, en cierto sentido, anacrónica pero no por ello menos interesante y cautivadora que sus antecesoras en el género. Quiñones ha recuperado "la sombra", como él mismo dice, de muchos autores queridos. Ha vertido viejo vino en odres nuevos.

Realismo e irrealidad en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*

MIGUEL A. GARCÍA ARGÜEZ

"Toma literatura fantástica y fatídica
de categoría A, Carlos, diviértete"
– Encierro y fuga de S.J de A.–

Si observamos todo lo que se ha venido escribiendo (y habrá aún de escribirse) sobre la narrativa de Fernando Quiñones, podremos percatarnos con facilidad de que, de entre el conjunto de virtudes de la novelística quiñoniana, queda siempre unánimemente destacada su sorprendente habilidad para retratar lo que más o menos podríamos llamar "realidad". En efecto, el tono preferentemente verídico (¿verista?) de sus novelas y de gran parte de sus relatos[1], unido sin duda a su facilidad para estilizar sin deformar el lenguaje coloquial y retratar personajes y escenas importadas con indulgencia desde el mundo real, ha sido justificación más que razonable para que exista entre la crítica de forma más o menos unánime la idea de que las novelas del escritor gaditano son, eminentemente, "realistas".

No es éste, el foro adecuado para debatir qué significado tienen exactamente conceptos como "realismo" o "naturalismo", de modo que admitamos sin mayores remordimientos que estamos realmente ante una

1 Aunque cierto es que hay relatos suyos bastante menos realistas y que podrían incluso rozar lo fantástico.

serie de características básicas que definen las novelas del autor que nos ocupa: el amoroso apego hacia lo cotidiano, el costumbrismo agridulce, los personajes de carne y hueso (lo que no es incompatible, en modo alguno, con la posible significación simbólica de alguno de esos personajes, como en el caso de Hortensia Romero[2]) y el esforzado registro de las hablas populares.

Frente a esto, el elemento fantástico ha sido motivo de mucha menos atención a pesar de que gran parte de la novelística de Quiñones se halla imbuida de un poco perceptible pero constante aliento mítico, no sólo ya porque sus personajes, hijos mayoritariamente de las clases populares, tengan todos un extraño substrato supersticioso (más evidente quizás en sus relatos[3]), sino porque el lenguaje de esos personajes aparece siempre lleno de una constante "metafísica del mundo", o al menos, de esa peculiar metafísica de refranero y alforja que caracteriza la creencia más o menos mágico-religiosa de los grupos sociales más humildes. Pero dejémonos mejor de rimbombantes retruécanos especulativos y tratemos de centrarnos en la relevancia que, a nuestro juicio, el elemento fantástico tiene en la obra narrativa (otro cantar muy diferente sería estudiar su poesía) del autor que hoy nos ocupa.

De cualquier forma, sería una pretenciosa incorrección por nuestra parte tratar durante estas breves páginas de ahondar con coherencia y profundidad en todo lo que esto que venimos exponiendo pudiera suponer, pero sí quisiéramos, al menos, iniciar un primer acercamiento a esta importante presencia de "lo fantástico" a través de una curiosa novela con la que Quiñones obtuvo el "Premio Café Gijón" en 1989 y que ha sido relegada, quizás por su brevedad y modesto impacto editorial, prácticamente a la categoría de obra menor. Gozando de nuestras más especiales preferencias, *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania* se nos antoja como el texto perfecto para abordar hasta qué punto el escritor gaditano no sólo tenía una exquisita habilidad para retratar lo inmediatamente "real" sino que era capaz de mezclarlo con soltura y fluidez con elementos que podían entrar plenamente en el terreno de lo "irreal".

---

[2] QUIÑONES, F. *Las mil y una noches de Hortensia Romero*, Planeta, Barcelona, 1979.

[3] Observése el turbador elemento supertiscioso en relatos como *Nos han dejado solos*.

La trama que plantea la novela es tan sencilla como inquietante: Carlos Cebión, profesor de instituto, viaja a un pequeño pueblo cacereño en cuya desvencijada iglesia descubre un insignificante cuadro sobre el que reza una maldición: el día en que la pintura salga de la iglesia será el fin del mundo. Obsesionado por la sencillez y, quizás, el morbo de la tabla, logra comprarla tras varias intentonas. Pero de vuelta al parador donde se hospeda, con la noche y la televisión llegan del mundo terribles noticias de inexplicables inundaciones, erupciones, terremotos ... e incluso de lo que parece ser el estallido de la III Guerra Mundial. Convencido ya de que la causa de la incipiente hecatombe es el cuadro que guarda en su habitación, Carlos tratará de devolverlo a su lugar para detener el inminente Apocalipsis... ¡si es que aún está a tiempo!

Aunque pueda parecer un mediocre reclamo de solapa, el resumen que acabamos de realizar del argumento básico de *Encierro y fuga* nos muestra claramente una manifiesta intención de insumisión a lo puramente real, de desapego hacia las historias más o menos verídicas de sus novelas anteriores, del debilitamiento de su compromiso con lo histórico o del desplazamiento a planos secundarios de lo coloristamente costumbrista. ¿Es entonces *Encierro y Fuga* una novela fantástica? Quizás tampoco debamos afirma esto con extrema ligereza, no sin antes al menos detenernos, como haremos durante estas líneas, en el peculiar uso de las hablas coloquiales, las descripciones realistas y el desfile de personajes en cierto sentido "tradicionales" que a cada página encontramos durante todo el relato. Lo fantástico y lo real se hallan, verdaderamente, en perfecta conjunción. Y sería así, en efecto, que la novela se nos muestra claramente emparentada con cierto enfoque fantástico de la realidad reconocible muy en deuda, quizás, con el Cortázar de relatos como "La noche boca arriba" , "Continuidad de los parques" o "La casa tomada", es decir, una fantasía "no mágica"[4], sino construida a partir de elementos más intelectuales y reflexivos[5].

Los recursos técnicos, especialmente el punto de vista y el uso de la voz narrativa y los elementos dialógicos, que despliega el autor parecen

---

[4] No al menos en el habitual sentido con que se habla de "mágico" al referirse a obras como las de García Márquez

[5] De hecho, el mismo narrador protagonista exclama al ver por primera vez la peligrosa Tabla de San Juan: *"Miré aquello* [el cuadro], *lo remiré y pensé: o falso, o restauradísimo, o una historia inédita de Julio Cortázar"* (pág. 45)

especialmente pensados, como vamos a ver, para conjugar lo coloquial con lo fantástico sin que en ningún momento parezcan violentarse ni lo uno ni lo otro. De esta manera, la novela, arrancando con una apocalíptica cita de la Biblia, nos introduce directamente en los angustiados pensamientos del protagonista que se debate entre el miedo y la duda. Con un hilo narrativo a caballo entre el monólogo interior más o menos clásico (bruscos cambios de tema, desde los pensamientos más trascendentes a los detalles más frívolos), la oralidad (los coloquialismos en los que nos detendremos más adelante) y cierto estilismo aparentemente imperceptible, comienza la trama *in media res*.

Por supuesto, y como no podía ser de otra manera en la novelística de Quiñones, queda patente durante todo el texto un espléndido despliegue de recursos lingüísticos que retratan la lengua coloquial con la sorprendente maestría que tanto ha caracterizado la narrativa quiñoniana. Pasar a lengua escrita (y más aún literaria) este tipo de registros eminentemente orales suele producir a menudo chirridos extraños y efectos artificiosos. Sin embargo, la ya mencionada habilidad de nuestro autor para manejar con fluidez y naturalidad los diálogos y expresiones más coloquiales vuelve de nuevo a sorprendernos en *Encierro y fuga*. Así encontramos giros morfológicos o sintácticos eminentemente orales: *"Un choquecito, sí"* (pág. 16), *"y entonces yo, tan listorrón..."* (pág. 16), *"Ando acojoné"* (pág. 70), *"Irrumpo y meto baza en plan brusco"* (pág. 59), *"hasta podría ser Fra Angélico, mira que si lo fuera"* (pág. 17)[6].

Pero las citas no se limitan a reflejar las voces de los personajes, sino que el mismísimo monólogo interior que sirve de meticuloso soporte a la narración está completamente sazonado, junto con fragmentos estilísticamente más enrevesados, con abundantes giros populares propios del registro conversacional:

> *"ahora me está dando por revisarme el día de hoy. De pe a pa."* (pág.37)

> *"... temblando y cumpliendo como pueden, un poco al buen tun-tún y al aquí-te-pillo aquí-te-mato, en la presentación de hostilidades"* (pág. 88)

[6] Puesto que estaremos constantemente citando fragmentos de la novela y para evitar engorrosos aparatos críticos, nos limitaremos a señalar tras cada cita y entre paréntesis la página en la que se encuentra el fragmento. La edición que hemos manejado queda citada de forma completa en la bibliografía final.

"Y luego me fui derecho a la iglesia de Santa María, allá arriba del todo, "antes visigoda y luego mezquita del infiel", ¿no te jode?" (pág.41)

Y en otros ejemplos, la reproducción explícita del habla de ciertos personajes queda incluso reforzada por una transcripción más o menos peculiar. De esta manera, la mujer que guarda la iglesia abandonada donde yace el cuadro, le dice al protagonista la frase definitiva que desencadena toda la trama:

"Ea, pues como es usté curioso de las cosas antiguas, va a ver una que no la enseño nunca a nadie. A nadie. Venga usté conmigo, venga." (pág.43)

Y en otro momento, una anónima mujer grita a su hijo que juega en la acera ajeno al eminente Fin del Mundo:

"¡¡... Falín, entraaaa, quítate de la calle, coño!!" (pág.104)

Pero no es sólo el uso de frases y giros lo que el autor usa con soltura, sino que los diálogos muestran una fluidez y espontaneidad realmente exquisitos. Se observan claramente numerosos ejemplos. Reproduzcamos dos fragmentos casi al azar:

"–Mi abuelo se lo dijo a mi madre, señor, que iba a haber una ruina grande si se llevaban esto de la iglesia.
–¿Cómo una ruina? O sea, sequías, años malos para el campo...
–No, no: más. Cosas mucho más malas y por muchas partes. Hasta muy lejos. Eso decían, yo qué sé." (pág.46)

"–Usted también estaba viendo la televisión –me dice con cierto aire de disculpa.
–Estuve, pero poco.
–Dios mío, tanta ruina por el mundo, qué barbaridad.
–Ya parará. ¿Me haría un buen café irlandés?
–Ah, de esos con nata y güisqui.
–Exacto." (pág.27)

Junto a este tono eminentemente realista (al menos con evidentes trazas de verosimilitud) habría que señalar la presencia de personajes de pretendida construcción costumbrista, cuya presencia y desenvoltura vuelven de nuevo a formar un entorno de próxima cotidianeidad con el

que el lector no tarda en sentirse más o menos identificado. Así aparece la *"camarera sabrosona"* (pág. 90) con la que tratará incluso de mantener cierto escarceo amoroso (que nunca llega más allá de la imaginación del narrador), el gerente del parador, amable y preocupadísimo por su clientela en aquella aciaga noche de hecatombe, el camarero campechano, el sonriente conserje, la supersticiosa guardesa de la iglesia (magistralmente retratada a través de sus palabras, algunas ya citadas) o la castiza e inevitable pareja de la Guardia Civil cumpliendo su sanchopancesca ronda, menos monótona quizás aquella noche que de costumbre. Todo, pues, parece apuntar hacia lo real, lo verosímil, cuando no ya hacia lo realmente próximo y familiar al lector.

Sin embargo, y a raíz de esto que párrafos arriba hemos comentado con respecto al monólogo interior, es necesario señalar que no todo este soliloquio está en su totalidad estructurado a partir de este tono coloquial. Por un lado, efectivamente, el recurso de usar como referente conversacional al propio narrador permite entrelazar la presunta "corriente de conciencia" con ese reflujo oral del que parece no poder despegarse el hilo narrativo. El protagonista parece, así, hablar consigo mismo:

> *"Carlos, no te pongas así de imbécil, oye, que tampoco eres el Mastroiani, seguro que ella es tan amable, o tan lo que sea, con todos los clientes"* (pág.25)

> *"Ni paciencia ni ganas de afeitarme, a ver... tampoco tengo mucha barba. Un refrescón de la cara en el lavabo, orejas, nuca y ya: el jabón para otra vez y tú tranquilo, Carlos."* (pág.99)

Pero en otros momentos, la quiebra sintáctica nos remite ya de forma más directa a lo que podríamos entender por un "monólogo interior" más riguroso:

> *"Andan llamando a todo el mundo para qué. Y a estas horas. Doce menos cuarto (...) Bajaré así, pantalón y camisa. Echar la llave, para qué. Pero sí; estando eso ahí, voy a echarla."* (pág.56 y 57)

El siguiente fragmento, en el que se describen los pensamientos de Carlos cuando, desesperado, decide llamar a un amigo para solicitar

información sobre el demoníaco cuadro, es ya de hecho una muestra curiosa del célebre (y clásico) *"stream"* anglosajón[7]:

> *"La agenda y la C... Carmiña... Colegio...:Camba, aquí está. Línea directa marcando antes del 0. Y ahora, 959... no, no que es Madrid: primero el prefijo. 91. Marca despacio. Tranquilo. 91-9597971. No creo que esté, ese se habrá ido también con el puente, y alguna amigueta. La llamada suena y suena, suena a casa vacía. Tres toques más y lo dejo. O espero a que Telefónica me cort... ¡ahora descuelgan!"* (pág.69)

Sea como fuere, todo el discurso está constantemente oscilando entre la mera narración en primera persona propia de lo que la tradición teórica narratológica ha venido definiendo con nombres como "narrador protagonista" o similares y lo que podemos entender por monólogo interior, donde la incoherencia más o menos explícita del hilo mental del narrador nos lleva de una pensamiento a otro, como resulta evidente en fragmentos como los que encontramos desde las primeras páginas (en los que el protagonista está cenando y piensa en el cuadro, en el menú y en la insinuante camarera), amén de los ejemplos más relevantes que ya hemos destacado.

¿Pero por qué estamos haciendo hincapié en estas cuestiones meramente técnicas cuando sobre lo que tratamos de reflexionar es sobre el presunto realismo de *Encierro y fuga*? Pues porque este peculiar uso de la voz narrativa se nos antoja como el perfecto catalizador para crear un tono con el que sea posible conjugar matices más o menos realistas, cotidianos y coloquiales con la lenta pero inexorable irrupción del elemento fantástico. De varios fragmentos selectos, podemos percibir perfectamente cómo lo irreal va paulatinamente impregnado el pensamiento del protagonista y, por ende, el de la novela toda.

De esta manera, el profesor Cebión reflexiona, escéptico aún, sobre la presunta relación entre la sustracción del misterioso cuadro y los extraños fenómenos catastróficos que comienzan a irrumpir a través de la televisión en la placidez del parador:

---

[7] Tampoco es aquí el ámbito adecuado para tratar de clarificar ese manoseado y quizás no perfilado con exactitud concepto de "monólogo interior", por lo que debemos excusar la ligereza con que estamos aplicando esta terminología al analizar el elemento discursivo de la novela que nos ocupa.

"Aunque, claro, de ahí a creer que esto sea el célebre Castigo, el Fin de los Tiempos y demás, tampoco me parece serio, que no; ya está bien de manías truculentas, y de masoquismos judeocristianos prêt-a-porter con vistas al dos mil" (pág. 23)

Sin embargo, el cuadro, efectivamente parece tener vida propia. Pero el protagonista intenta mantenerse firme aún en su aparentemente inquebrantable racionalidad y trata de negar la sensación de que la tabla ¡late! entre sus manos diciendo:

"Imposible. Pero es un latido sí. Este latido minúsculo de reloj. Irregular, variable en su pequeñez, como el de una cría de pájaro. No hay manera, no. Es otra mala pasada de los nervios" (pág. 65)

Pero le quedan aún más angustiosas sorpresas. El elemento sobrenatural irrumpe ya de lleno en la novela cuando nuestro ya asustado profesor descubre que, efectivamente, la imagen del cuadro se está moviendo:

"Porque cómo va a ser posible que esa garra, la zarpa derecha de la Bestia, esté algo más arriba de donde la vi. Muy poquito. Cuatro, cinco milímetros como mucho. Suficientes para enredarme; la zarpa medio cubría la perilla de este brazo del trono, y ahí está ahora esa perilla limpia, redonda." (pág. 66)

Y la narración toma ya tonalidades desquiciantemente apocalípticas cuando, en el silencio de la noche:

"Casi en el Parador ya, ¿siento un coro de voces en el aire? Voces de niño o de mujer, ¿pero cómo? Suaves. En un cántico sosegado, y claro que religioso, implorante. ¿Aquí y a estas horas? Metidos en la locura la noche y el mundo." (pág. 84)

De esta manera, lo que ha comenzado siendo un relato más o menos realista o incluso costumbrista, va "rarificándose" paulatinamente hasta desembocar en una novela que conecta directamente con el género fantástico, incluso casi terrorífica (un terror, eso sí, debidamente tamizado con cierta ironía) sin olvidar unas certeras gotas de suspense, misterio y oscurantismo de guiños góticos. La fantasía ha irrumpido sin apenas darnos cuenta y, a partir de elementos verosímiles y coloquiales característicos sin discusión de la obra quiñoniana, el autor ha trazado un fantasmagórico cuadro (nunca mejor dicho) de oscuras pesadillas apocalípticas.

La cita que habíamos utilizado de encabezamiento de estas páginas no fue gratuita. Estamos ante *"literatura fantástica y fatídica de categoría A"*. Lo mágico, lo inverosímil y lo irreal se han impuesto, definitiva-divertidamente, a una realidad que, aunque (como siempre) retratada con prodigio, no puede desembocar, afortunadamente, si no es en la fantasía.

Bibliografía Citada

CORTÁZAR, J. *Los relatos,* Alianza Editorial, Madrid, 1976
QUIÑONES, F. *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania,* Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1990
QUIÑONES, F. *Las mil noches de Hortensia Romero,* Planeta, Barcelona, 1979
QUIÑONES, F. *Nos han dejado solos,* Planeta, Barcelona, 1980

Dos lecturas para dos voces

VIRTUDES ATERO Y MARÍA JESÚS RUIZ
Universidad de Cádiz

Las líneas que siguen no son sino una primera aproximación y, en todo caso, un proyecto de análisis de *El coro a dos voces* (1997), penúltima novela de Fernando Quiñones, considerada por él mismo como el texto sincrético de su escritura, esto es: encuentro de relato y novela, de ficción y autobiografía, de lenguaje popular y culto, de referencias locales y cosmopolitas, de las diversas voces y registros, por tanto, que Quiñones empleó con maestría a lo largo de su creación literaria.

Con estas palabras procuramos cumplir con el "deber" que nos impuso Fernando de presentar su novela "a dos voces" en la Feria del Libro de Cádiz, el 21 de abril de 1997, y con las mismas, retomadas ahora, a pocos días de su adiós, cumplimos con su deseo expreso de que fuesen publicadas.

Lejos de evitar, como muchos escritores, que la filología urgara en sus palabras, a Fernando Quiñones siempre le interesaron las lecturas que los otros hicieran de sus textos, dominado probablemente por su siempre inmensa curiosidad y su total ausencia de miedo. Creía que, por los ojos de sus críticos, vería y aprendería cosas sobre sí mismo que a él mismo se le ocultaban. Quisiéramos creer que, antes de irse, comprendió que éramos los demás los que nos acercábamos a él y a su literatura para aprender: cómo vivir, cómo escribir, cómo amar a los amigos y cómo empezar desde cero, cada minuto, y aniquilar los trapos sucios del tiempo.

I. DEL MESTIZAJE LITERARIO A LA NARRACIÓN TOTAL

VIRTUDES ATERO
Universidad de Cádiz

Aunque a mí me corresponde en este entrañable acto presentar o mejor comentar la última novela de Fernando –*El coro a dos voces*–, me van a permitir que comience sumándome de todo corazón a las palabras y sentimientos expresados hacia él por los que me han precedido hoy en el marco de este homenaje que tan merecidamente le dedica la Feria del Libro de este año.

Y quisiera señalar que para mí Fernando se merece este reconocimiento no sólo como escritor –lo que es indudable– sino también como persona. Fernando ha sido para mí, desde hace ya muchos años, además de un maravilloso amigo, todo un maestro, un maestro como creador y un maestro como hombre. Si como creador ha sabido descubrirme uno de los más personales y sugerentes universos literarios de nuestro tiempo, como hombre, me ha enseñado la asignatura sin duda más importante de mi ya –desgraciadamente– larga carrera universitaria: "su hambre –como él mismo dice en este libro–, de sumarle más vida a la vida, su envidiable facilidad para la dicha, su amor por la libertad y por la alegría del mar, por la amistad y las calles de esta vieja ciudad nuestra".

Ser, como tú te llamas, un ***"andaluz con ángel"*** no es, Fernando, como dices, un hábito ***"poco recomendable"*** sino todo lo contrario, un verdadero modelo a imitar, porque en ese calificativo se encierra, en tu caso, el saber arrancarle a la vida hasta su último suspiro. Y en este sentido, **por tu magisterio continuo en el arte de vivir**, quiero decirte hoy aquí publicamente algo que un día tú me dijiste a mí y que nunca olvidaré: **Fernando, Gracias por existir.**

Y paso ya a tu faceta de escritor, en la tarea que me has encomendado en este acto, la de comentar tu última obra, *El coro a dos voces*.

Quiero comenzar diciendo algo que quizá resulte obvio: que la percepción del libro de la que voy a hablar es exclusivamente la mía, la que me ha suscitado su lectura, por lo que es posible que no corresponda ni a la de otros lectores ni a la del propio autor. Pienso que todo proceso literario culmina y se cierra con el receptor. Si la novela es una construc-

ción figurativa del novelista que proyecta en el texto sus fantasías, deseos, fantasmas y obsesiones, en cada lectura el lector la reconstruye también desde sus propias figuraciones. El autor construye su universo, sus personajes, nosotros hacemos con ellos nuestro propio universo, nuestros propios personajes. Si la novela y los personajes son del autor y de él hablan, su interpretación es del lector y a él remiten, no al autor. Mi observaciones, pues, de esta obra de Fernando dirán sobre todo de mí, por lo que en ningún momento pretendo agotar todas las claves de su significación.

Hablando siempre desde esta perspectiva, me parece que *El coro a dos voces* significa la culminación de la trayectoria narrativa de Fernando. Si en esta obra reconocemos muchas de las técnicas y personajes más logrados de sus libros anteriores, es evidente que estamos ante una obra distinta, que obedece a un nuevo planteamiento narrativo y cuyos resultados no dudo en calificar de inéditos dentro del panorama literario actual.

Él mismo autor nos sitúa en la clave constructiva del libro al hablarnos de su *mestizaje*. En efecto, el libro contiene y aúna de forma perfecta muchos registros diferenciados: **dos tipos de lenguajes** –digamos para entendernos el popular y el literario (aunque, ¿acaso se puede dudar de la magistral reelaboración literaria que Fernando realiza sobre el primero?)–; **dos clases de relatos** –realistas unos, fantásticos otros–; y, lo que resulta más novedoso y logrado, **dos formas narrativas** aparentemente incompatibles desde el punto de vista de la preceptiva –**el relato corto y la novela**–. Fernando consigue unir todos estos elementos con la maestría y la armonía de un coro a dos voces, como se revela en su título.

De los diecisesis relatos –o capítulos– que componen la obra, once habían aparecido ya en publicaciones anteriores del autor, pero, como es fácil suponer, cada uno de los textos ha sido sometido a un depurado proceso de reajuste y en algunos casos de verdadera reescritura para mejor adaptarlos a las exigencias constructivas de la obra, que pretende, como dice el autor, ***"ser una emanación o expresión de los distintos, efímeros y superpuestos seres que uno es".***

Para mí el hilo novelesco del libro se consigue mediante la reelaboración actualizada que el autor hace de la vieja técnica oriental de la llamada **narración-marco** o **cuento de cuentos.** Como es sabido, una narración-marco puede definirse como un conjunto narrativo compuesto de dos partes distintas pero unidas entre sí: la historia principal

que se ve interrumpida en su desarrollo por la inserción de relatos independientes que están al servicio más o menos demostrativo de esa narración principal. Esas historias secundarias suelen están ensartadas como hechos que el narrador –sea cual sea en cada caso– vivió, escuchó, presenció o leyó, y cuyo desarrollo tematico viene condicionado por la historia marco.

Esta vieja fórmula narrativa presente en tantos relatos medievales españoles como el *Calila e Dimna*, el *Sendebar* o *El Conde Lucanor* ha sido sabiamente renovada por el autor. No se trata aquí de una estructura cerrada y armónica como ocurría en el *Sendebar*, donde la historia principal se interrumpía –durante un tiempo marcado en dicha historia– con los relatos secundarios, para después continuar, sino, como en el *Conde Lucanor*, de una estructura lineal acumulativa en que las historias se contienen sin un tiempo y un sistema, fijado en el relato principal, que las regule. También como en el *Conde Lucanor*, se parte aquí de un tiempo y un estado particular (el del autor) desde los que se proyecta en forma de narración.

En *El coro a dos voces* la narración-marco se configura en torno a un personaje central, Joaquín Quintana –indiscutible *alter ego* del autor–. Si Joaquín es el núcleo del contar, un coro de voces acompañan y alimentan lo por él vivido, oído, escrito e imaginado.

LO VIVIDO se manifiesta en los seis relatos en los que Quintana es protagonista, en dichos relatos conocemos momentos sucesivos de su vida y su hacer: su feliz infancia en *Hoy playa no* –memorables los títulos de los cromos de *"Las Estrellas del Cinema con Caramelos el Pilar"*–, su adolescencia y el inicio de su vocación literaria en *Noroeste,* sus primeros pasos como escritor y su sentimiento antimilitarista en *Desertor,* y su plena madurez, ya metido de lleno en su destino literario, en *Los perdedores* o en el jugoso *Días difíciles,* donde se invita al lector a asistir al mismo proceso de escritura de una de sus obras. Fernando, identificado con Joaquín Quintana, reflexiona en este relato sobre su vida y su propio quehacer, representando ante los lectores la realidad de su trabajo literario, las circunstancias y dudas que le surgen en su proceso creativo, sus vacilaciones y torpezas en muchos puntos, su concepción de la obra literaria. En el último relato que cierra el libro, *El baile,* Joaquín Quintana mezcla pasado y presente en la recreación de una noche mágica. En todos estos relatos –contados en el lenguaje más literario– Fernando separa al narrador de su personaje, adoptando la tercera persona narrativa para conseguir presentar los hechos vividos con mayor objetividad,

excepto en el primero en donde, como él mismo dice: **"quise adoptar, por más prácticos, el punto de vista y la mano del autor, pero se imponía el revuelto monólogo interior del chaval, ansioso de no serlo, como todos. Obedecí"** y la última donde confluyen las dos voces y los dos tipos de narradores dispersos en el libro.

LO OÍDO. Los relatos 8, 10 y 14 están insertados siguiendo otra de las técnicas tradicionales del cuento de cuentos, distintos personajes –el pescador Nono, el gaditano que pasó su vida en la Argentina y el enfermero del Hospital de Mora– cuentan a Joaquín Quintana sendas historias por ellos vividas –en los dos primeros casos– o de las que han oído hablar –en el último. Se consigue así lo que Sklouski llama ensartado neutro, en donde el protagonista se convierte en un elemento pasivo de la historia. Estos tres narradores-personajes se expresan en el habla coloquial de Cádiz o de Argentina, con la maestría recreativa y la vitalidad asombrosa que Fernando es capaz de conseguir en este registro.

LO ESCRITO. En *La libertad, Nardi, un retrato antiguo* y *La rosa y el viento* el ensartado de los relatos en la novela-marco se consigue haciendo reaparecer las voces familiares, desgarradas y vivísimas, de Legionaria, Nardi y Pepa. Los personajes que, ya independientes de su autor, no podían estar ausentes en este deambular por la vida de Joaquín Quintana durante más de sesenta años.

LO IMAGINADO. Los relatos 1, 3, 11 y 15 parecen a simple vista estar más alejadas del hilo novelístico central por escapar del realismo y la inmediatez aparente del resto de las historias, pero esta dicotomía y distanciamiento es puramente aparencial. En ellos está también Joaquín Quintana contándonos ahora lo que imaginó, que es tan real y tan ficticio como lo puramente vivido, porque toda experiencia, aunque dimane de la realidad, cuando reclama ser contada, se hace forzosamente fantástica; sólo la fantasía comprende lo que de la experiencia puede contarse, lo que en la experiencia quiere ser contado, y eso que se cuenta, el puro cuento, es verdad, y es tan verdad como contar lo inverosimil, lo que nadie ha visto, lo que se sueña, lo que se teme, lo que se quiere escuchar. Así ocurre en estos relatos: el padre Alfonso intentando desprenderse de su propia angustia en la liberación del monstruoso lenguado; el cajista del *Diario* huyendo hacia el amor en los brazos helados de la italiana; Mario buscando a tientas a la mujer que le estaba predestinada desde siglos; o el rey Al-Motamid de nuevo redivivo para contemplar los fastos engañosos en que se ha convertido su amada Sevilla en el 92.

Este trabajo y complejo entramado constructivo que consigue dar unidad novelística a los relatos independientes alrededor de la figura de Joaquín Quintana se completa en el libro con una cuidadosa y elaborada red de correspondecias menores: personajes tangenciales que deambulan por varias de las historias; ecos de unas fábulas en otras; breves pinceladas que se repiten y, sobre todo, la ciudad y su decir que arropa y cerca a todos y cada uno de los personajes y las historias, ofreciendo al lector la imagen viva de esta vieja tierra que configura con su ritmo propio las formas del vivir y sentir de sus gentes.

En definitva, revitalizando y actualizando un viejo recurso estructural, el cuento de cuentos, Fernando consigue crear un libro inédito y sorprendente que inaugura un nuevo género: **la novela en relatos**, pero donde están presentes, aunque superados por su madurez, todos los elementos de sus obras anteriores.

Sus temas: el amor, el tiempo, la libertad, el miedo, las relaciones con los otros, el sexo y la muerte, en definitiva, el hombre, porque como dijo Borges: **"El único tema es el hombre... y en los cuentos de F. Quiñones está el hombre su índole y su destino"**. Su sabio manejo de la palabra en sus dos vertientes la literaria y la popular. Su dominio absoluto de las técnicas del relato. Cómo de forma inmediata, con una pincelada, sabe introducir al lector en el punto de interés de la historia narrada, sin descubrir, no obstante, su total significación. Esta insinuación precisa mantiene el interés que va creciendo a lo largo de la fábula, deteniéndose, sin embargo, en aquello que adorna la anécdota para convertirla en materia digna de ser narrada: la ciudad que enmarca y configura, la hora y el clima, a veces la descripción escueta del personaje, las gentes que lo rodean, las líneas por donde discurre su pensamiento... todo ello con una intensa economía de recursos, como la inclusión de breves diálogos, que más que comunicar, matizan e intensifican el climax narrativo. La historia queda plenamente desvelada al final de forma genial –de nuevo con una sóla pincelada insinuante–, lo que sorprende al lector, dejando a su capacidad imaginativa la reconstrucción última de los hechos narrados. Fernando supera con creces lo tres requisitos con que Cortazar afirmaba se debe construir un relato corto: la **significación** con la que supere a la misma anécdota; la **intensidad** para que atrape la atención del lector y la **tensión** que impida al lector evadirse de la atmósfera creada por el narrador.

Por todo esto, por tu indiscutible magisterio en el arte de contar, por tu sorprendente dominio del lenguaje, por haber sabido, como nadie,

devolvernos hechos palabra los sueños y la realidad de las gentes del sur y, ahora, con esta novela, por haber conseguido enriquecer el universo literario con un nuevo género, Fernando, te repito, ahora en nombre de tus amigos, tu ciudad, tus lectores, y la literatura: **Gracias por existir.**

II. Las voces de la autobiografía

MARÍA JESÚS RUIZ
Universidad de Cádiz

Los novelistas del Siglo de Oro acostumbraban a prologar sus relatos con excusas y explicaciones no pedidas sobre la veracidad de los mismos. Luego, ya en la narración, no satisfechos de sus preámbulos, suspendían a cada momento el sentir de sus personajes para tomar la palabra y advertir al lector sobre el significado de la peripecia novelesca. Tales intromisiones en el acontecer literario no deberían resultarnos molestas, y tampoco deberíamos interpretarlas como interferencias de la realidad del autor en el espacio imaginario. La verdad es que aquellos hombres estaban inventado la novela y, cautivos de su propio quehacer, habían perdido la llave que incomunica la verdad de la mentira, así que deambulaban prodigiosamente desorientados entre una y otra, quizás sin ver del todo que de su despiste había de surgir un mundo nuevo, el de la ficción.

Como un escritor del Siglo de Oro, devorado por las letras, escribe Fernando Quiñones *El coro a dos voces,* una obra plagada de mentiras a las que me veo obligada a desdecir.

Para empezar, no son dieciséis relatos, sino algunos más, los que componen este libro. Hay, sí, dieciséis universos poblados por personajes y aconteceres que reconocemos de inmediato como literarios, porque la voz autorizada de un narrador así nos lo ordena. Pero hay al menos un relato más que sirve de marco ficticio al resto de las invenciones, y que se comporta como una trama tenue sobre la que el autor teje e hilvana su imaginación. Este relato se abre con lo que Fernando Quiñones titula *Cuatro palabras* y tiene su desenlace con lo que llama *Cierre.* Pocos datos más tenemos de él: acaso, alguna circunstancia que amablemente el autor desliza, como descuidado, en fragmentos dispersos, como el que prologa el relato sexto (*Nardi, un retrato antiguo*).

Esta narración disimulada es tan apasionante como las demás: cuenta la historia de un hombre que dice llamarse FQ y ser escritor. Y cuenta cómo este hombre se fue encontrando con varias maneras de decir, y se fue encontrando con otros hombres y mujeres que le pedían que dijera por ellos de sus vidas. Cuenta el relato cómo FQ se fue encontrando con amigos que le ayudaron a ayudar a los personajes que necesitaban de su voz, y cómo se encontró con un editor que diera forma impresa a tantas voces.

El tal FQ, desde su ficción, quiere convencernos de que acopia referencias verídicas y que sólo unas cuantas anédotas de su historia son inventadas. Insiste en que los personajes que le contaron y que le pidieron contar son personajes vivos, y sólo en una ocasión menciona, de pasada, a Fernando Quiñones, al que llama *El Redactor*.

De la otra gran mentira también en responsable FQ. Como aquellos novelistas del XVII, usurpando la autoridad a Quiñones, hace, en *cuatro palabras*, una declaración programática a la que supuestamente obedecerá la práctica narrativa. Dice allí que escribe en dos códigos: "el de la literatura" y "el habla de un pueblo". Nos oculta un dato: el habla de un pueblo, en la narrativa de Quiñones ¿no es acaso literatura?.

Son literatura las vidas desasosegadas del Padre Alfonso o la del Cajista del Diario, o la de "la novelesca muchacha de las ojeras y el cansado traje azulenco". Lo garantiza su discurrir en una tipografía de imprenta moderna, de diseño y fotocomposición avanzada. Pero también son literatura la vida de Hortensia, o la del Chulo Málaga, o la del mismo Joaquín Quintana, ajetreados en su tipografía humilde y correcta, de máquina de escribir casera. No nos engañe la tipografía. Todos ellos son literatura porque no son ni verdad ni mentira, sino ficción, una especie de realidad virtual inventada desde que el hombre es hombre, y desde luego mucho antes de que los medios de comunicación modernos nos hicieran más palpable la idea de realidad virtual. Son literatura porque estas vidas no imitan a la vida, a nuestras vidas, sino que se añaden a la vida y la modifican, mejorándola, haciéndonos escapar del tiempo y haciéndonos mejores.

Más mentiras. FQ habla de duplicidades. Hay relatos y novela; está lo realista y lo fantástico, lo inventado y lo sucedido. Con menos pericia en el arte de novelar que Fernando Quiñones, FQ teoriza con unas etiquetas que son barreras que la filología ha ido imponiendo para entenderse, para entendernos, en un intento vano de aprenhender lo inaprehensible: la creación artística. Agradecemos a este autor-impostor sus

cuatro palabras, pero siguen sin servirnos para entender el prodigio de la creación de Quiñones, el milagro de su literatura.

Y una última mentira. Pudiera alguien pensar –quizás el mismo redactor– que hay una parte muy real en este libro: la vida de Joaquín Quintana, alter ego o trasposición al papel de Fernando Quiñones. No nos va a engañar. Lo autobiográfico, aquí, también es literatura, siempre una trampa.

El ser humano simple recrea los hechos físicos, pero el artista reinventa los hechos psíquicos con la imaginación. La evocación, por sí misma, es ya una ficción. El autobiógrafo, quiere, por ejemplo, dejar constancia de las tardes primaverales de la alameda y de lo que siente su corazón de niño en aquel espacio. Acude, entonces, a la imagen literaria que de la infancia, la primavera y los árboles de la alameda tiene. Y el resultado es la infancia de todos nosotros, o lo que todos nosotros creemos que fue nuestra infancia. No nos queda, por tanto, más remedio que negar también la autobiografía. También aquí Quiñones miente, a no ser, claro está, que Quiñones, el mismísimo Quiñones, sea ya un personaje literario, una ficción, más real, por tanto, que la vida misma.

Autoficción e Historia en *El coro a dos voces* de Fernando Quiñones

MERCEDES JULIÁ
Villanova University

Carmen Martín Gaite declaraba recientemente, con motivo de la muerte de Fernando Quiñones, que este escritor ha sido y sigue siendo de una talla muy superior a la que se le ha reconocido nacional e internacionalmente ("Una figura," 6). En verdad sorprende que en los círculos literarios de España la obra de Quiñones haya pasado casi inadvertida, a pesar de que escritores importantes como Jorge Luis Borges, la elogiaran en numerosas ocasiones, valorando sus cuentos entre los mejores de la literatura española.[1] Obviamente, como han indicado Borges y Martín Gaite entre otros, la poesía y la prosa de Fernando Quiñones no ha sido aún estudiada ni valorada como se merece. En su prosa destacan cuatro novelas, dos de las cuales resultaron finalistas del premio Planeta en 1979 y 1983 (*Las mil noches de Hortensia Romero y La canción del pirata*, respectivamente), así como varios libros de relatos magníficos, que fueron muy ponderados, y uno de ellos (*El viejo país* 1978) unánimemente galardonado con el premio "La Nación" de Buenos

1 Véanse por ejemplo el "Prólogo" a *El viejo país,* de Fernando Quiñones. En *Viento Sur* (Madrid: Alianza, 1987): 8; así como *Diccionario privado* (Madrid: Altalena, 1979): 54.

Aires, por un jurado donde se encontraba el mismo Borges. En aquella ocasión Borges explicó la decisión del jurado de la siguiente manera:

> Dos temas -el vino y la tauromaquia- prevalecían en los textos; ambos tendían a alejarnos de ellos. . . Todos sentimos, sin embargo, que los temas son símbolos y adjetivos. El único tema es el hombre; una obra de Conrad que abarca los siete mares del mundo, no es menos íntima que una novela sedentaria de Proust. Y en los cuentos de Fernando Quiñones estaba el hombre, su índole y su destino.
> ("Prólogo" 8)

En 1997 apareció un libro de relatos de Fernando Quiñones titulado *El coro a dos voces* y subtitulado "Una novela en relatos," compuesto de dieciséis historias heterogéneas que suponen una muestra de la mejor prosa del escritor gaditano. Quince de los textos habían sido publicados anteriormente en otros libros, en versiones menos extensas, y en este volumen se hallaban aunados por medio de un personaje, Joaquín Quintana, protagonista en algunas historias y narratario en otras. Dicho personaje, escritor gaditano como Quiñones y también huérfano de madre desde muy joven y residente en Madrid, aparece como el doble del autor en el libro.

Los relatos que componen *El coro a dos voces* se prestan desde luego a lecturas independientes, pero vistos en su totalidad constituyen una novela autobiográfica muy *sui generis,* cuyo análisis enriquece con nuevos matices la apreciación del libro. Porque aunque hay episodios que tratan materias totalmente ajenas a Quintana, leídos en conjunto esbozan, como en una especie de collage sin orden cronológico, aspectos de la vida y las inquietudes del autor. Esta definición amplia de la autobiografía concuerda con los postulados de teóricos recientes, para quienes "autobiografía" es efectivamente relato retrospectivo de la historia de la propia personalidad, pero también impulso vital transformado por la propia configuración psíquica (Lozano 27). No es ésta, sin embargo, una narrativa ininterrumpida que nos va ofreciendo una identidad estable y bien definida del autor y de su sociedad; el mero hecho de estar concebida en relatos muestra lo fragmentario de la misma. En *El coro,* novela compuesta de narraciones diversas, la unidad depende en última instancia del lector, de su propia interpretación de los hechos. Y en este sentido este texto de Quiñones puede o no definirse como autobiográfico, pues la autobiografía, como han señalado teóricos como Sprinker y Paul De Man, "no es un género o un modo, sino una figura de

lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto" (114). En cualquier caso, hay obras que se prestan más que otras a una lectura autobiográfica pues en ellas se advierte una insistencia en la memoria, en recordar momentos vividos por el autor, o hechos con los que éste solidariza y que de algún modo afectaron su vida. Este es el caso de la narrativa de Fernando Quiñones donde el autor insiste en dejar constancia de aspectos de su vida que son esenciales para un entendimiento de sí mismo y de la naturaleza humana.

Es importante subrayar además que, en el caso del libro de Quiñones que analizo, las memorias del autor sobre su vida y experiencias están siempre unidas a un contexto histórico donde las vidas de otras personas cobran igual importancia. Es, como señala Georges Gusdorf, un esfuerzo del autor por conservar lo que considera experiencias únicas que no deben desaparecer, pues su presencia es testigo de momentos irremplazables del pasado que necesitan conocerse; y además sabe que su presente es único e irrepetible ("Condiciones" 10). Esta forma de entender la vida propia en relación con la de los demás tiene repercusiones para la historia también, pues la incapacidad del autor de separarse del mundo de los otros disminuye el sentido de importancia personal y se confunde con las experiencias colectivas constituyentes de la historia.

Interesa preguntarse por qué eligió contar el autor ciertos detalles de su vida y de la de algunas personas y omitir otros. Del conjunto de datos presentados obtendrá el lector en última instancia una imagen para la posteridad de aspectos de la vida y de las inquietudes de este autor, de la sociedad en la que se encontraba inmerso, y finalmente un mayor entendimiento de la naturaleza humana.

Esta relación vida/contexto histórico quizá pueda entenderse más claramente con un ejemplo del libro. En "Hoy playa no" se relata un día en que el niño Joaquín no puede ir a la playa porque ha ocurrido una situación familiar tremenda: a su tía la ha abandonado su novio después de haber perdido la virginidad. La historia está contada desde el punto de vista del niño que comprende sólo a medias las consecuencias de este hecho y las terribles repercusiones que tendrá para su familia en la España represiva de la postguerra. Puede que estas circunstancias se diesen en la propia familia del autor, pero es más probable que Quiñones fuese sólo testigo lejano de una situación parecida ocurrida en su niñez. Lo que interesa, en cualquier caso, es que al rememorar dichos momentos, el lector se entera de cómo era la vida en España en aquellos años,

y más aún, de cómo esos incidentes influirán y formarán la personalidad adulta del escritor. Así, en este relato, las relaciones familiares y las circunstancias personales están determinadas por fuerzas mayores implicadas en la historia. Esta tragedia particular sugiere asimismo que las experiencias individuales y colectivas, manifestadas concretamente en la forma de vivir y de entender el mundo, es decir en la cultura, están supeditadas a un destino mayor cuyas causas son de índole muy compleja y en última instancia incomprensibles.

La sociedad que recrea Fernando Quiñones en esta obra, y en otras novelas y relatos, es la de la ciudad y la provincia de Cádiz desde sus recuerdos de la niñez hasta nuestros días; o como el mismo Quiñones explica en el prólogo, "roza el siglo pasado hasta el hoy." La cultura antigua de esa zona proviene de un fuerte arraigo en la conciencia colectiva, según la describen los etnólogos al hablar de culturas antiguas; una cultura donde difícilmente se separaban las conciencias individuales que van a darse más tarde en nuestra civilización. Quiñones viene de esa tradición y es por eso por lo que la vida del escritor se despliega como parte integral de un grupo. Como explica Gusdorf, "el escritor no ve su existencia fuera de los demás, y todavía menos contra los demás, sino con los otros, en una existencia solidaria cuyos ritmos se imponen globalmente a la comunidad" (Gusdorf l0). De este modo el impulso autobiográfico se convierte en una manera de fijar el carácter inestable y fugaz de toda una sociedad. Esto explica que Quiñones ponga tanto empeño en dejar constancia en su narrativa del sentir, no sólo de él mismo en distintas etapas de su vida, sino de las personas con las que convivió, y cuyas experiencias y emociones se confunden con las del autor mismo. Así en los relatos en que Quintana se presenta como el centro de la narración, ésta se lleva a cabo en tercera persona objetivizando la experiencia personal; mientras que en otros relatos, el yo autorial se desintegra en la colectividad, al escuchar y dejar hablar a otras personas que cuentan lo acontecido. En algunas historias incluso, la inclusión de temas filosóficos como subtexto sustituyen a la narrativa personal, distanciando al autor de su contexto.

Cabe preguntarse a este respecto por el significado del título *Coro a dos voces* que, como se explica en el breve prólogo, es un esfuerzo del novelista por fundir dos hablas, la popular y la culta, que se dan en su escritura. Así dice: "en tipografías diferentes se mueven aquí dos lenguajes, el de la literatura y el habla de un pueblo, un coro doble -si es que suena- y con mucha gente, muchas voces que por fin son dos. . . el con-

junto tal vez propenda a ser una emanación o expresión de los distintos, efímeros y superpuestos seres que uno es. Que todos somos" (Coro 10). Estas voces que aparecen tan frecuentemente en la obra de Quiñones pueden entenderse como la fusión del yo en el Otro, que como tan exhaustivamente ha explicado Derek Attridge, no es sino la sensibilidad y responsabilidad moral del propio autor para consigo mismo y para con los demás ("Innovation" 22-31). Y aquí creo yo radica la grandeza de Fernando Quiñones como escritor, pues ha sabido prestar atención y recrear fielmente en sus narraciones momentos de las vidas de otras personas con las expresiones de ellos mismos. Esto es, en *El coro* el discurso ajeno se inmiscuye en el espíritu del escritor, al reproducir en su escritura el habla de personas de muy diversos estratos sociales que dialogan, o más bien monologan, en sus relatos. Es precisamente ésta una de las cualidades de la prosa de Quiñones que destaqué hace años en mi ensayo sobre su novela y que han señalado asimismo Antonio Muñoz Molina (en el Prólogo a *El amor de Soledad Acosta*) y recientemente Carmen Martín Gaite, quien admira principalmente en Quiñones "la sensibilidad para los diálogos y su capacidad de recoger el habla popular, esa flexibilidad para estar atento no sólo a sí mismo, . . . sino a mirar al mundo, siempre con la ventana abierta a lo que pasaba a su alrededor ("Una figura," 6). El interés por los libros y por la escritura forma también parte de la personalidad del autor gaditano y esto se expresa, en algunos relatos, en un lenguaje claro, culto y conciso. Se trata pues de mezclar aquí expresiones e historias heterogéneas que forman y configuran al yo autorial.

La historia que abre el libro por ejemplo ("Todo un verano para el padre Alfonso") es un cuento fantástico, que narra el encuentro del párroco de San Telmo, allá por los años de la segunda República española, con un lenguado enorme atrapado en una gruta de la iglesia. Narración extraña y difícil de relacionar con la vida del propio autor, ya que Joaquín Quintana aparece aquí sólamente como redactor del episodio. La historia del pez queda contrastada con los conflictos interiores del padre Alfonso, a quien en esos mismos momentos le pesaban "sus ganas de una posible esposa, así como otros fuertes desacomodos con su oficio y con su reciente, aún no bien asumido final de una juventud demasiado larga . . ." (*Coro 14*). El pez atrapado es una alegoría sobre la libertad del ser, o como explica el narrador, "la sustancia básica de esta historia parece la de su proceso en el alma de un hombre. . . el ventarrón de conflictos y vacilaciones que semejante asunto le supuso a aquel siervo de Dios, conturbado ya por su momento personal y por un complicado afán de liberaciones propias y ajenas . . ."(*Coro 19*).

La historia anterior tiene su contrapartida en "Días difíciles" otro de los relatos del libro, en donde Quintana mismo hablará de contradicciones y conflictos personales que no lo dejan ni escribir. El primer relato puede considerarse autobiográfico porque, como explica Gusdorf, permite al autor el suficiente distanciamiento "a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo" ("Condiciones" 12). Así en "Todo un verano" la presencia autorial queda reflejada en la angustia que comparte con otros personajes de su imaginación. En "Días difíciles," sin embargo, relato central de la novela y hacia el que apuntan todos los demás, el protagonista Joaquín Quintana mirará de cerca sus propias tribulaciones. La cuestión básica aquí determina la situación del escritor con su destino. "Para quién y por qué escribo" parece ser la preocupación fundamental en "Días difíciles." Las dudas ante la calidad de la propia escritura tienen paralizado al artista, y la historia que misteriosamente parece sólo poder escribirse en la Estación del Norte de Madrid, invita al autor a enfrentarse con sus demonios y a reflexionar sobre ellos. La narración se convierte en confesión de faltas de la propia personalidad y acusaciones hacia los escritores famosos y los lectores y críticos, deslumbrados por la fama y no por la sustancia de la ficción. De este modo, la historia, que al principio tarda en aclarar de qué trata, por el temor del propio autor ante los fines de su escritura, se convierte gradualmente en proceso de autoconocimiento y autocomprensión que librará al protagonista finalmente de sus ansiedades y le hará ver claro su futuro como escritor. Si para obtener la fama y el éxito editorial, dice Quintana, el artista debe abandonar su ser auténtico, el éxito no compensa y debe dejarse a un lado. El protagonista de este relato acepta finalmente la marginación, pero no por desidia o por falta de esmero en el oficio, sino por autenticidad, por no resignarse a ser otro que aquél que es. Lo que desdeña Quiñones, según se entreve aquí, es el magisterio del lenguaje al servicio de narrativas ampulosas sin sentido último, "codorniz flaca servida en fuente y salsas de faisán," como él las llama (*Coro 160*). El símbolo de la Estación como esperanza de una renovada fe en sí mismo y en su escritura, y la historia paralela de la muchacha, que como el narrador, espera cambie el rumbo de sus días con la llegada de su amante, son centrales en este relato, donde miedos, torbellinos externos del lugar e internos del alma se confunden y donde finalmente el escritor pondrá en orden el tumulto de su espíritu en un momento de epifanía que se da en y por la escritura. Quiñones ha vaciado su alma y al hacerlo se ha liberado de su miedo al anonimato. Resurge pues con renovada fe,

para seguir siendo él mismo, narrando aquellas historias que tengan un significado personal profundo, aunque el precio sea la indiferencia de todos. Este relato entra dentro de lo que en otra época se habría catalogado de apología o confesión y que forma parte de la narración autobiográfica. Lo inusitado aquí es que ésta sea más bien una meta-autobiografía, pues trata de la dificultad de entender la finalidad de la misma.

No ocurre así con "37.3 con Celosa y Flor" otra de las narraciones del libro, e historia surrealista casi, donde lo fantástico de la realidad adquiere relieve. Los personajes son circenses: Celosa la leona fiel, que acaba mordiendo a su entrenador, y Flor, un homosexual, que termina apuñalando a un espectador por reírse de su acto. Joaquín Quintana es aquí paciente en el hospital Mora de Cádiz y compañero de cuarto de otro gaditano que, como él, tiene su mismo problema de próstata, y que vivió exiliado muchos años en la Argentina a causa de la guerra civil del 36. Las dos historias del circo son contadas por el compañero de habitación, personaje que mezcla en su habla giros gaditanos y porteños. Rinde así homenaje Quiñones a su amigo y maestro Borges, y a la vez nos presenta otro aspecto importante de los efectos de la guerra: el exilio a otros países de personas del bando republicano. En términos personales, la cuestión abordada es la de la experiencia vital del autor en los últimos años, en su lucha con la enfermedad. El circo es sinónimo de lo inusual y raro, pero sobre todo, como se nos dice en el relato, es un lugar donde los actores se enfrentan diariamente con la muerte, por eso va la gente al circo y paga "porque la muerte está ahí y la gente sabe que está, bien pegadita al costado de los domadores . . . de los cuchilleros, los trapecistas, toda esa tropa" (*Coro 190*). No se trata aquí de comprobar si es verídico lo contado para que este relato sea autobiográfico, sino de entresacar de estas historias el retrato psicológico de Quiñones. Aquí la relación con la vida del autor es indirecta y puede descubrirse en el plano onírico. En última instancia las dos historias yuxtapuestas son pesadillas del propio autor, quien en aquellos momentos, indirectamente tocaba los temas de la enfermedad y la muerte que le consumían y concernían.

Varias historias exploran casos de amor en situaciones insólitas, como el episodio del cajista, apasionadamente enamorado de una estatua que abandona misteriosamente su hogar, raptando la talla ("Aquel caso tan molesto del cajista y la italiana"); o el del amigo mayor de Quintana, perdidamente enamorado del joven ("El noroeste"). En "Nardi, un retrato antiguo" se cuenta la vida de una chica que prefiere morir a vivir

sin amor, aunque el novio que tenía era abusivo y cruel. Las relaciones afectivas entre las personas en estos relatos constituyen la médula de los mismos, aunque sean de índole diversa. Los personajes aquí son conocidos de Quintana, quien solidariza con el sentir de los mismos. Es apreciable la complejidad del nexo entre los seres humanos y el aspecto "ilógico" e inexplicable del amor. Son enigmas del mundo espiritual y afectivo que rigen a los individuos; un mundo, que posiblemente fascinaba al autor por estar gobernado por otro tipo de lógica.

En otros episodios se examinan las relaciones afectivas entre las personas y otros seres de la creación; como en "el monstruo de mil pesetas," donde el pez martillo preñado se personifica y adquiere atributos humanos. Su muerte es sentida por el pescador que cuenta la historia, no como la de un animal que se obtiene para la venta (venta que necesitaba para dar de comer a su mujer y a sus gemelos recién nacidos), sino como un crimen: "pega su zambullá y la vemos salir junto al bote torciendo ya el rumbo pa la carná: una pasaíta más con media voltereta a ver qué era, esa barriga al aire, y a morder, jaaáun: como que luego en tierra no había manera de sacarle el anzuelón del gañote. . . Yo no sabía que estaba haciendo un crimen, si lo sé no lo hago" (*Coro 146*). La tristeza al haber matado a un pez hembra listo para parir es sentida igualmente por Quintana, narratario en este relato. En estas historias el autor es testigo que se suma a los sentimientos de los protagonistas, a pesar de que dichos sentimientos resulten a veces incomprensibles para todos ellos, por la extrañeza de la situación en que aparecen. Constituyen un intento por parte del autor de acercarse a esas fuerzas oscuras de la naturaleza humana para tratar de entenderlas.

Otros relatos tratan asuntos que importan a Quiñones por su significado metafísico, y suponen una reflexión sobre aspectos ontológicos.Pongo por caso el titulado "Los perdedores," donde el tema central es una pregunta: si fue o no un perdedor el historiador Valcázar. A simple vista parece ser la historia verídica del historiador que, habiendo encontrado un sarcófago fenicio con busto de hombre, buscó a la compañera de éste durante su vida, convencido de que debía existir y murió sin hallarlo. El sarcófago de la dama fue encontrado años después en los escombros de la propia casa de Valcázar. Pero, como el mismo narrador nos dice, "mi tema, más que sobre fenicios y sarcófagos es el de la desgracia de alguien que, quizá no tan por las buenas, cree y cree en algo, que lucha medio siglo movido a ciegas por ese convencimiento, y que se va del mundo sin comprobarlo cuando lo tenía en su casa,

debajo de la cama como quien dice" (*Coro 241*). La historia, se nos indica en este relato, no necesita más invención: "para qué echarle fantasía a lo que es ya un relato fantástico; no hay más que ir al museo y enterarse de que lo es" (*Coro 228*). Episodio que trata finalmente sobre lo impredecible del destino. A veces, dice Quintana, "acabamos perdiendo las cosas que teníamos al lado y que estuvimos deseando siempre" (*Coro 245*).

En "El baile" el tema central es otro enigma: cómo la vocación y el espíritu de las personas puede vencer enormes obstáculos hasta alcanzar su expresión. Así el gran bailaor flamenco Juan el Cojo continúa bailando extraordinariamente, aún después de haber perdido una pierna. Los relatos presentan una galería de personajes con los que se identifica el autor en su dolor o en su forma de enfrentar cada situación particular. Hay algunas historias, como "El monedero," donde la protagonista, una vieja que guarda algo siniestro en un bolsito que lleva siempre consigo, posiblemente asesinó a su marido por malos tratos. El novelista no se identifica con este personaje, pero incluso aquí el tratamiento del mismo es compasivo.

Puede observarse por medio de estos relatos, que a Fernando Quiñones le resulta valioso dejar constancia no sólo de su propia imagen para la posteridad, sino de la de otros individuos, o mejor dicho, hace suyas las experiencias ajenas fijando con su lápiz la voz y trozos de la vida de éstos. "Cada hombre", explica Gusdorf, "es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura" ("Condiciones" 10). El mundo en el que nos introduce *El coro a dos voces* es sobre todo el mundo de la libertad; no hay en él ni progresos, ni tampoco determinaciones en la dirección de las cosas. Centrándose en su "yo" el escritor gaditano mira el mundo aceptando lo misterioso de su destino.

Voces de seres marginados y solos recorren las historias de esta "novela" para ir componiendo una autobiografía a trozos donde el lector puede engarzar las distintas historias y formar con ellas su propia lectura de los hechos. No se trata pues de una autobiografía tradicional. *El coro a dos voces* más bien constituye lo que Doubrovsky denominó "autoficción," que no se opone a la autobiografía, según definición del crítico, sino que llega a ser una variante o una astucia del autor para llegar a la sustancia misma de la experiencia vivida. Si la línea de vida es una línea de ficción, como subrayó Lacan, la autoficción se revela como un análisis muy bien llevado de la misma. La autoficción, como indica

Maryse Bertrand, trata de mostrar que la novela versa sobre sentires verdaderos ("Novela histórica," 24). Muy interesante es observar que la dicotomía característica de las autobiografías entre lo privado y lo público se funde en esta novela de Quiñones para formar un todo que es a la vez autobiografía e historia.

Analizada, por consiguiente, desde el punto de vista histórico, la secuencia de hechos típica de todo discurso que versa sobre el pasado ha quedado anulada en esta narrativa de Quiñones, aunque se alude a un período específico de tiempo ("roza el siglo pasado hasta el hoy"). La historia se presenta fragmentada en episodios sueltos y refleja experiencias individuales que nos recuerdan, sin embargo, que el mundo al que remiten fue determinado la mayoría de las veces por los eventos del pasado y sus consecuencias. Pongo por caso el episodio comentado antes "Hoy playa no," donde la historia, y en este caso concreto la represión sexual típica de la postguerra española, forma parte de esta autoficción, al ser responsable de la desgracia familiar. A este respecto, la mayoría de los relatos de esta novela de Quiñones entran dentro de lo que Santos Sanz Villanueva ha descrito como "el último jalón de un tema que ha provocado más de un millar de ficciones . . . la guerra civil española ahora es un escenario pero no un motivo de enjuiciamiento" (Santos Sanz Villanueva IX). Quiñones se une a otros escritores contemporáneos, quienes aluden indirectamente a este período, pero lo dan por bien conocido y por lo tanto no necesitan hacer gran hincapié en ello. "Al no ser ya más que un recuerdo remoto en la memoria y no un motivo de dolor punzante, al constituir simplemente un telón de fondo sobre el cual actúan pasiones eternas, la guerra civil así reelaborada permite que el arte florezca de forma auténtica" (Bertrand de Muñoz 34). La realidad presentada en los relatos quiñonescos es el resultado tanto de las experiencias vividas, como de las rememoradas y/o distorsionadas en la escritura. La fusión inevitable del pasado y del presente, de las historias que ocurrieron y de las inventadas, de lo particular y de lo universal se hallan presentes en la visión de la identidad personal y social encontradas en este libro. La postguerra es sentida profundamente en el efecto que tuvo en las vidas de Quintana y de otros personajes: falta de medios, represión sexual y miedo. Asimismo el énfasis en la oralidad observable en *El coro a dos voces* constituye una manera significativa de reflejar la historia. James Wilkinson sugiere que la memoria como fuente histórica se encuentra no sólo relacionada con los sitios y eventos, sino con la oralidad. Las historias que cuentan los distintos personajes remiten a momen-

tos esenciales de sus vidas; momentos que quieren dar a conocer por motivos diversos; ya sea porque ayudaron a éstos a entender su situación ("Días difíciles"), porque cambió su vida ("Nardi"), o porque constituye un misterio inexplicable ("Aquel caso tan molesto del cajista y la italiana"). Como ficción histórica, esta novela se acerca a los postulados de historiadores recientes, para quienes "la historia no supone la recreación de una narrativa que reconstruye el pasado tal y como ocurrió, sino que aparece en múltiples niveles, cada uno de los cuales son simultáneamente una inspiración, una verificación y una referencia para otros" ("A Choice" 88). Más que el recuento de hechos del pasado, lo que interesa aquí es reflexionar sobre la forma de entender las circunstancias, cualesquiera que éstas sean. El miedo, la falta de medios o la represión sexual, por ejemplo, condiciones de la vida en España durante las décadas de los 40, 50 y 60, se contrastan en las historias de este libro con la esperanza, la energía vital y la afectividad de algunos personajes, siendo su actitud frente a la situación particular de cada uno la que va a repercutir en el buen o mal fin de su vida.

Fernando Quiñones ha logrado en su narrativa situar por encima de las circunstancias personales e históricas, una serie de valores humanos que ayudan a superarlas. Estos valores se expresan por medio de las varias perspectivas que ofrecen sus personajes en las historias que cuentan, los cuales no han ocultado las miserias humanas, incluso han sabido deslizarse hasta los rincones oscuros del alma, pero no han dejado de estar conmovidos por la alegría de vivir y la belleza del mundo, manifestadas en el tono compasivo y en la actitud positiva de los mismos ante sus circunstancias. La mezcla de humor, ironía y resignación con que se expresan señala particularmente la complejidad de las relaciones y los vericuetos misteriosos del destino.

En conclusión, la relación autoficción, historia e imaginación observable en *El Coro a dos voces* permite conocer aspectos significativos de la vida de su autor, de toda una región española durante la segunda mitad del siglo XX, y más aún, patentiza la íntima relación existente entre la autobiografía y la historia, como la entienden los historiadores y los teóricos de la autobiografía en la actualidad, los cuales independientemente llegaron a conclusiones similares. Esto es, que la autobiografía se halla estrechamente vinculada a la historia y viceversa, y que ambas, formas de ficción, dependen últimamente de la interpretación individual de cada lector. En este sentido la novela de Quiñones refleja la compleja conexión entre la vida de una persona y la de los otros, mostrando hasta qué pun-

to están unidas y son, en última instancia, inseparables. *El coro a dos voces* constituye pues una muestra del valioso alcance y actualidad para las letras hispanas de la narrativa de Fernando Quiñones, hecho que hasta ahora sólo unos cuantos escritores importantes han sabido apreciar.

Bibliografía

Attridge, Derek. "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other." *PMLA* Vol.II4.I (I999): 22-31.

Bertrand de Muñoz, Maryse. "Novela histórica, autobiografía y mito. (La novela y la guerra civil española desde la Transición)." *La novela histórica a finales del siglo XX.* José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (Eds.) Madrid: Visor libros, 1996. Págs. 19-38.

Borges, Jorge Luis. *Diccionario privado* Ed. Blas Matamoros. Madrid: Altalena, I979.

---. "Prólogo" a *El viejo país* de Fernando Quiñones. En *Viento Sur.* Madrid: Alianza, I987.

De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración." *La autobiografía y sus problemas teóricos (Estudios e investigación documental).* Monografías temáticas. Barcelona: Suplementos Anthropos 29 (I99I): II3-II7.

Doubrovsky, S. "Autobiographie, Verité, Psychanalyse," *L'Eprit Créateur. Autobiography in 20th Century French Literature,* Vol. XX, 3 (Fall I987): 87-97.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *La autobiografía y sus problemas teóricos (Estudios e investigación documental).* Barcelona: Suplementos Anthropos 29, I991. Págs. 9-18.

Juliá, Mercedes. "La supernovela de Fernando Quiñones." *Cuadernos hispanoamericanos* 468 (June, I989):149-157.

Lozano, Wenceslao Carlos. "Fundamentos teóricos de la autobiografía." *Cuadernos de ALDEEU* I3 (I997): 25-40.

Martín Gaite, Carmen. "Una figura no reconocida" en el *Suplemento del Diario de Cádiz* " Quiñones en el recuerdo," I8 de noviembre, I998.

Muñoz Molina, Antonio. "Prólogo" a *El amor de Soledad Acosta,* de Fernando Quiñones. Alicante: Aguaclara, I989.

Quiñones, Fernando. *El coro a dos voces.* Madrid: Anaya, I997.

—. *La visita.* Barcelona: Planeta, I997.

—. *El amor de Soledad Acosta.* Alicante: Aguaclara, I989.

—. *Viento Sur* (Madrid: Alianza, I987).

—. *La canción del pirata.* Barcelona: Planeta, I983.

—. *Las mil noches de Hortensia Romero.* Barcelona: Planeta, I979.

Sanz Villanueva, Santos. "Estudios sobre novela española contemporánea." Diario 16, I oct, I988, IX.

Sprinker, Michael. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía." Traducción de Ana M. Dotras. *La autobiografía y sus problemas teóricos (Estudios e investigación documental).* Barcelona: Suplementos de Anthropos 29 (I991): II8-128.

Wilkinson, James. "A Choice of Fictions: Historians, Memory, and Evidence." *PMLA* III.1 (1996): 80-92.

La novela como vampirización: en torno a *La visita* (1998), de Fernando Quiñones

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER
Universidad de Cádiz

I. Planteamiento argumental y desarrollo narrativo

No es fácil explicar de manera concisa qué es *La visita*[1], la última novela de Fernando Quiñones (1930-1998), porque se trata de una obra compleja que admite diversas lecturas, tal como señaló en su día el propio autor[2] y constató luego Juan Eslava Galán[3], uno de sus primeros lec-

[1] Fernando Quiñones: *La visita*, Barcelona, Planeta, 1998. En lo sucesivo citaremos la novela indicando solamente, en el cuerpo del texto, las páginas de las que proceden las citas.

[2] Lalia González Santiago: "Proust y Clarín se encuentran en el Oviedo de *La Regenta*", en *Diario de Cádiz*, 25 de octubre de 1998, págs. 40-41. En este artículo-entrevista leemos: "Asimismo, [Quiñones] afirma que la novela admite más de una lectura, "varias interpretaciones, cada cual que agarre la cosa por donde le parezca". No obstante, tiene claro que "las cuatro patas" de la trama son "el encuentro entre dos personas enormemente distintas, Proust y Clarín, y dos países en situaciones completamente diferentes, Francia en todo su esplendor y la alicaída España" (pág. 40).

[3] Aunque no dispongo de la intervención de Eslava Galán, que actuó como presentador de *La visita* en un acto que tuvo lugar en la Casa de Asturias de Madrid el 27 de octubre de 1998, se hace eco de sus palabras una crónica del acto: Cfr. E. M.: "Quiñones cambia la luz de Cádiz por el gris de Oviedo", en *Diario de Cádiz*, 28 de octubre de 1998, pág. 42.

tores. Sin embargo, su planteamiento argumental, basado en una mezcla de historia e invención, es en principio sencillo: un joven escritor en ciernes, el francés Marcel Proust (1871-1922), emprende en la primavera de 1899 un breve viaje de París a Oviedo para conocer a Leopoldo Alas, alias *Clarín* (1854-1901), autor de una novela que le ha impresionado hondamente: *La Regenta* (1884-1885). En concreto, dos son los aspectos que concentran el interés de Proust: la técnica narrativa de Alas, en la que intuye un precedente de lo que él quiere lograr en el terreno novelesco, y la figura de la protagonista, Ana Ozores, un personaje tan vivo que el joven estima que tiene que estar inspirado en una mujer real que tal vez aún viva precisamente allí, en Oviedo[4].

A partir de este planteamiento, totalmente inventado, el argumento se ramifica en varios núcleos de interés. Durante los tres días en que transcurre la estancia de Proust en Oviedo, narrados en tercera persona por una voz heterodiegética que suele asumir el punto de vista del joven francés, la historia progresará en cuatro direcciones:

1) por una parte, los tres días que dura la visita se ven temporalmente dilatados por el hecho de que a lo largo de ellos Proust, que se erige claramente en protagonista, va evocando episodios de su pasado de manera fragmentaria pero continua, hasta el punto de que la novela se constituye en una (pseudo)biografía concentrada en sus relaciones familiares, amorosas, amistosas e intelectuales: su vida de enfermo asmático y neurótico mimado y superprotegido por la madre, de burgués ocioso y mundano seducido por el brillo de los salones aristocráticos, de intelectual diletante y esteta con vocación literaria, de homosexual consciente pero decidido a enmascarar su condición, de descendiente de judíos ajeno a la política pero comprometido en un asunto político tan sonado como fue el *affaire* Dreyfus.

---

[4] "Desde antes de dejar París, y aparte la simple curiosidad de saber algo más de Ana (esa mujer que no era, que no podía ser un mero invento del novelista), el viajero se planteó otras cuestiones [...]" (pág. 24). "Sin embargo, y pese a esa resistencia ya casi indudable, su visita estaba empezando, se recomendó el viajero, y no debía arrepentirse de satisfacer su afán de conocer a Clarín [...] y, además, en su salsa, en el mismo espacio urbano de esa historia que se desenvolvía no muchos años atrás, ¿unos veinte, veinticinco a lo sumo?, y en un medio que tampoco era, no podía ser inventado ni muy maquillado, como no podía serlo la figura de Ana que lo presidía, enriqueciéndolo con sus conflictos y sus carencias mucho más que con su hermosura" (pág. 54).

2) Por otra parte, asistiremos a las difíciles relaciones que en el presente se establecen entre Proust y *Clarín*, dado que éste, enfermo, envejecido y convertido a una religiosidad católica ortodoxa, se muestra muy reacio a hablar de una novela que se arrepiente de haber escrito, y en general se muestra muy susceptible ante cualquier comentario irreligioso o progresista de Marcel. El desarrollo de este vector temático servirá para trazar un retrato de *Clarín* que contrasta su pasado con su presente y las coordenadas históricas españolas con las francesas: grande es la diferencia entre los contextos vitales de un parisino mundano y de un catedrático de Derecho que, afincado en una ciudad de provincias, no sólo se ha dedicado a la docencia y la literatura sino que ha consagrado gran parte de su vida pública al periodismo ideológica y estéticamente militante, siempre dentro de una línea de liberalismo progresista. Por este lado la novela de Quiñones, fielmente documentada, se nos aparece como novela histórica que recrea una época, el fin del siglo XIX, justo cuando nosotros conmemoramos el Desastre del 98 en otro fin de siglo.

3) En tercer lugar, la relación entre los dos escritores se concentra en la literatura y en concreto en *La Regenta.* A lo largo de la novela veremos cómo Proust ofrece su propia lectura del texto clariniano y cómo se plantea un enigma: *Clarín* se aviene a reconocer que el personaje de Ana Ozores se inspiró efectivamente en una mujer real que aún vive[5], pero dudará en revelar su destino y paradero hasta el final. Este vector muestra la mezcla de un componente metaliterario destinado a un público culto (una novela donde se ofrece la lectura de otra novela) con un componente de intriga destinado a un lectorado de más amplio espectro: la tensión generada por el enigma del "verdadero" desenlace de la "auténtica" Regenta.

4) Por último, *La visita* ofrece un cuarto hilo conductor de tipo amoroso: la historia de la mutua atracción entre Proust y Rodrigo Suárez, un joven poeta, alumno y ayudante de *Clarín.* Este hilo sirve para dinamizar

---

[5] "Convencido de la existencia real de Ana Ozores, que su autor literario ya le había confirmado [...]" (pág. 103). Más adelante se ofrece este diálogo: "–No supe hasta hace poco –dijo [Proust]– que casi todos los personajes eran reales. –Aquí lo sabe todo el mundo [...] Desde luego, cambié en la novela nombres, cargos, edades en algún caso. Pero fueron. Fueron o son. –¿Es que sobrevive alguno? [...] –Sí [...] Por ejemplo ella, Ana" (pág. 127).

un relato presidido por una relación intelectual poco indicada tal vez para suscitar el interés de un lector medio.

Al término de la novela estos cuatro círculos temáticos llegan a un desenlace en parte cerrado y en parte abierto: la relación entre *Clarín* y Proust concluye con un último entendimiento amistoso entre escritores que, más allá de las diferencias ideológicas, comparten la pasión de la literatura; el enigma de Ana Ozores se desvela en el capítulo IX; y la relación entre Marcel y Rodrigo, aunque cada vez más y más erótica, no llega a consumarse. Hasta aquí se trata de finales concluyentes, cerrados. Sin embargo, el primer núcleo temático queda abierto al futuro: tras la experiencia del viaje iniciático a Oviedo Proust decide abandonar la novela que llevaba entre manos, el *Jean Santeuil*, para abordar lo que va a ser la gran novela de su vida, el Libro con mayúscula, la enorme saga que hoy se conoce como *En busca del tiempo perdido*. El final de *La visita* coincide así con el final del último volumen de esta saga, *El tiempo recobrado*, que consiste en la toma de conciencia de una vocación vital, de un destino que aún está por hacer (aunque textualmente ya esté hecho).

Pero *La visita* no termina aquí. Los diez capítulos que constituyen la novela, todos ellos con títulos que van acotando el paso del tiempo en relación con la estancia de Proust en Oviedo[6], se cierran con un epílogo que no lleva título en el cuerpo del texto, aunque sí en el índice final, donde aparece designado con la frase que lo encabeza, que es la misma con que se inicia la última oración del capítulo X ("El sol de fuera es muy vivo"). Este epílogo, narrado en presente por la misma voz externa en tercera persona, muestra cómo un escritor innominado ultima una novela, la misma que acabamos de leer, tras tres años de trabajo, y a punto de concluir repasa su material de trabajo, entre el que figura un libro dedicado en París por Proust a Rodrigo Suárez, su "placer de un día", con fecha del 28 de abril de 1899. Terminado su encierro, el escritor se dispone a dejar la capital para regresar a la costa. Si el lector dispone de una mínima información reconocerá sin esfuerzo que este anónimo escritor es tra-

[6] Los títulos de los capítulos son los siguientes: "La llegada", "La cena", "La noche primera", "El desayuno", "La mañana", "El almuerzo", "Prima tarde", "De paseo a La Exquisita", "Últimas horas" y "La partida".

sunto de Quiñones, que abandona su casa de Madrid para regresar a Cádiz. Aquí Quiñones se sitúa un paso más allá del narrador de *En busca del tiempo perdido* en cuanto que explicita que el trabajo, su trabajo, está terminado y el escritor ha quedado libre para volver al sur. Pero la diferencia entre literatura y vida, ficción y realidad, se atenúa hasta desaparecer si consideramos que la última frase de la novela es la primera del epílogo, que lo que en el epílogo se da como "verídico" (el libro dedicado por Proust a Suárez) no es más que otra ficción, otro invento, y que los pensamientos que se ponen en la mente del escritor son exactamente iguales a las palabras que pronunció antes uno de sus personajes:

> –Lo que es la vida –dijo [Lola Uría]. Se encuentran dos escritores grandes, históricos, un francés, un español, y nadie va a saber de su encuentro ni a contarlo. Casi mejor, porque si alguien lo hace el día de mañana, poco tendría que ver lo que escriba con lo que ha pasado, los cronistas siempre agrandan estas cosas o las achican. Las cambian (pág. 278).

> Contra su voluntad de olvidar el trabajo, mientras espera el ascensor [el escritor] se dice que, aunque le haya tomado tres años, tampoco importa mucho que vaya a conocerse un encuentro en el que se vieron dos escritores del pasado. No faltarán quienes duden de ese encuentro ni quienes piensen que, de ser cierto, poco tendría que ver lo ocurrido con lo contado porque ya se sabe que los cronistas siempre agrandan esas cosas o las achican. Las cambian (pág. 332).

Así termina *La visita:* con una deliberada confusión entre pasado y presente, ficción y realidad. Si en el seno de la novela *Clarín* llegó a formular cómo el escritor se transustancia en todos sus personajes, cómo novelar es dar la alternativa (tan unamuniana, dicho sea de paso) a los otros yos que le habitan, y a los que nunca fue[7], serlo todo para serse enteramente, en el epílogo los personajes siguen viviendo confundidos con el autor en las mismas palabras. Al fin, lo único que hay, más allá de la identidad, es la palabra, la literatura.

---

[7] "–Y en la novela –siguió el hombre– se hace verdad aquello de que "somos los demás". No, no es la idea cristiana del prójimo, sino una herejía. Hindú, creo, pero verdadera, qué le vamos a hacer. Cada persona tenemos dentro a unas cuantas y hay que bucear, escribiendo, en todos esos que tú eres y, más, en los que no eres. Ser los otros. Es mucho" (pág. 285).

II. Niveles de lectura e interferencias genéricas: Novela, Ensayo, Cuento y Autobiografismo

Hasta aquí nos hemos limitado a describir, como punto de partida, el planteamiento de *La visita,* pero ahora conviene analizarla más allá de lo evidente. En primer lugar, salta a la vista que Quiñones ha planeado cuidadosamente esta obra como un único texto donde utiliza elementos diferentes destinados a captar el interés de dos tipos de lectores muy distintos. Esta heterogeneidad de ingredientes y de destinatarios puede explicar las reacciones de la crítica, que hasta el momento no se ha mostrado entusiasta con la novela, sino más bien reticente.

De un lado, *La visita,* que recrea una época interesante a través de un carrusel de anécdotas, muchas de ellas con fuerte contenido sexual, parece destinada a un público medio que gusta de la historia novelada y de las anécdotas históricas: éste es por antonomasia el público de la editorial Planeta, que no en vano ha publicado un texto que guarda afinidades con los de otros autores de la casa, como puede ser Juan Eslava Galán, especialista en novela histórica, o Carlos Fisas, especialista en anecdotarios de personas célebres. En este primer nivel de lectura el lector puede sacar la impresión de que el Quiñones aficionado a la historia, el autor de *La canción del pirata* (1983) –y también del ciclo poético de *Las crónicas* (1968- 1998)[8]–, ha querido recrear a partir de la biografía novelada de dos escritores reales, de manera documentada pero con un margen plausible de libertad imaginativa, una época fascinante que conduce a una clara conclusión. Más

[8] El ciclo de "Las Crónicas" se inicia con *Las crónicas de mar y tierra* (1968) y sigue con *Las crónicas de Al-Andalus* (1970), *Ben Jaqan* (1973), *Las crónicas americanas* (1973), *Las crónicas del 40* (1976), *Las crónicas inglesas* (1980), *Las crónicas de Hispania* (1984), *Las crónicas de Castilla* (1989), *Las crónicas del Yemen* (1994), *Las crónicas yugoslavas* (1997) y *Las crónicas de Rosemont* (1998). Todas juntas acaban de ser editadas como *Libro de las Crónicas* (Madrid, Hiperión, 1998), primer volumen de sus *Obras escogidas.* Las "Crónicas" son poesía de carácter narrativo que se anticipa en parte a los "novísimos", en lo que se refiere a la reviviscencia de tiempos y/o espacios más o menos alejados o remotos, y que converge ahora con la sensibilidad de los poetas de la experiencia, como demuestra el hecho de que sea uno de los más destacados representantes de la "nueva sentimentalidad", Carlos Marzal, quien haya antologado a Quiñones (*Cien poemas* de F. Q., Madrid, Hiperión, 1997).

allá de los contrastes entre París y Oviedo, entre la España de la Restauración que acaba de perder sus últimas colonias de ultramar y la Francia de la III República sacudida por el escándalo Dreyfus, el lector descubre un mundo que giraba en torno a problemas sustancialmente idénticos a los que ahora nos preocupan: la corrupción política y la hipocresía social, el enfrentamiento entre reaccionarios y progresistas, el racismo, el colonialismo, el creciente poder de los Estados Unidos, la condición de la mujer y de los homosexuales, la injusticia social, el papel de la Iglesia, la violencia y el crimen, el significado del progreso tecnológico y de los nuevos inventos, la oposición entre la vida rural y la urbana..., grandes temas que pertenecen al espectro de inquietudes del propio autor[9] y que se mezclan con el arte (literatura, pintura, música, arquitectura, cine) y con curiosidades variadas que van desde la gastronomía y la moda hasta las exposiciones universales de París pasando por proezas eróticas y lances de honor y de burdel. Parte del atractivo de la novela estriba precisamente en lo mucho que ambos fines de siglo comparten, y de ello fue muy consciente el autor:

> Por otra parte, *La visita* pone en evidencia que "temas de máxima actualidad hoy ya se movían en aquel París de 1899: el colonialismo y sus secuelas, las reivindicaciones laborales, el racismo, las manifestaciones de homosexuales clamando por sus derechos"[10].

A este lector medio, que ante una novela histórica reacciona privilegiando lo histórico frente a lo novelesco, parece dirigirse el Quiñones que en una última "Nota del autor" insiste en lo que en el texto hay de documentación e incluye relaciones diferenciadas de personajes reales y ficticios[11]:

---

[9] En efecto, a Fernando Quiñones siempre le preocupó, y en sus últimos tiempos hasta el punto de obsesionarle, lo relativo a la intolerancia social, a la invasión de Europa por la cultura norteamericana, y a la degradación del medio ambiente, por citar sólo aspectos bien conocidos.

[10] L. González-Santiago, art. cit., pág. 41. Más aún, Quiñones anota, con regocijado humor, la correspondencia entre la verídica muerte del presidente francés Félix Faure en brazos de una mujer desnuda (episodio que recoge su novela), y el caso Lewinsky.

[11] Con respecto a estas relaciones finales, me parece que hubieran sido mucho más manejables si, en vez de ir por capítulos, señalando en cada uno los personajes nuevos que se van incorporando, se hubiera confeccionado una única relación en orden alfabético, añadiendo luego, en cada entrada, dónde aparece el personaje, si es real o ficticio, y, más aún, a qué universo literario pertenece (si fue invención de *Clarín*, de Proust o es de la cosecha de Quiñones).

> En narrativa, se sabe, rigor documental y veracidad histórica pueden no ser desvirtuados por la ficción ni tienen por qué estorbarla, y viceversa; espero que la aceptación de las libertades de esta novela por parte de sus informadores iguale mi gratitud a ellos: una gratitud no chica, ya que si el libro dispone de un suelo firme, a ellos se lo debe. [...] No son mero invento del autor frases o conceptos sustanciales expresados en la novela por sus dos protagonistas, o que el autor les atribuye; las más de las veces, ellos mismos y sus tratadistas los expresaron o sugirieron (pág. 333).

Este tipo de advertencias epilogales no es nada nuevo en Quiñones, que casi desde sus primeras colecciones de cuentos ha gustado de añadir a sus libros paratextos donde especifica sus fuentes de inspiración, sus citas, sus intenciones, etc. Este gusto, tan propiamente autocrítico como metaliterario, nos lleva directamente a otra propuesta de lectura.

En efecto, en un segundo nivel de lectura *La visita* es una obra que trata de literatura, y no sólo de escritores y obras concretas sino, de manera más amplia, de lo que significa el oficio y la vocación de escribir. Es en este nivel, menos inmediato, anecdótico e ingenuo, donde radica la verdadera ambición de un texto que, por muy documentado que esté, es ante todo creación, invención, y, sobre todo, una esmerada novela sobre novelistas que nos lleva a otro subgénero más recientemente en boga, entre un público más exigente: la novela histórico-literaria, de cuya eclosión es ejemplo insuperable *Las máscaras del héroe* (Madrid, Valdemar, 1996), de Juan Manuel de Prada[12].

En este nivel la novela de Quiñones deja de ser la urdimbre de anécdotas que señalaba Encarna Castejón[13] para aproximarse, como bien ha señalado Ernesto Ayala-Dip, a un "ensayo camuflado"[14] sobre

---

[12] Otro ejemplo que iría en esta línea, aunque el periodo histórico novelado sea más reciente (el de la Transición a la democracia), es *Raigosa ha muerto, ¡Viva el Rey!* (Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998), de Antonio Hernández.

[13] Encarna Castejón: "Naturaleza muerta", en *ABC Cultural* (Madrid), nº 362, 5 de noviembre de 1998, pág. 12.

[14] J. Ernesto Ayala-Dip: "Proust y *Clarín*, en Oviedo", en *El País* (Madrid), Suplemento cultural "Babelia", nº 366, 14 de noviembre de 1998, pág. 6. Ayala-Dip va más allá aún en sus reflexiones sobre el género del texto que nos ocupa: "Pero *La visita* no es una novela. Los diálogos entre uno y otro [*Clarín* y Proust], los paralelismos que gustan a Quiñones entre las transposiciones de realidad o ficción en ambos novelistas, sus convicciones sobre la función de los recuerdos y los buceos en el alma de sus personajes, incluso sus incisivas capacidades críticas, acercan este libro a un ensayo camuflado".

la literatura y los literatos. José Manuel Benítez Ariza ha planteado algo distinto pero igualmente pertinente: su relación técnica con el relato breve[15]. Benítez Ariza valora especialmente el arte cuentístico que muestra Quiñones en el epílogo de *La visita,* donde inventa una intriga que hay que leer hacia atrás: un escritor encuentra un libro dedicado por Proust a un tal Rodrigo Suárez, su "placer de un día", lo que invita a suponer una ignorada historia de amor entre Proust y un desconocido, historia de amor que se reconstruye en una parte de la novela. Este hilo que Benítez Ariza señala es propio de un relato breve y no de una novela porque es unidireccional y especialmente tenso e intenso. Ahora bien, a esto debo añadir que hay otro ingrediente en *La visita* que también parece propio de un cuento: el enigma del destino de Ana Ozores, hilo asimismo unidireccional que tira de la intriga generando un "suspense" continuamente aludido pero eludido, diferido hasta el final. En este aspecto encuentro muy sintomático que Quiñones, magnífico escritor de cuentos, emplee técnicas cuentísticas en su novela, pues lo mismo ha dicho la crítica de los procedimientos de *Clarín,* el mejor cuentista español decimonónico, en *La Regenta.* Si Alas solía terminar los capítulos de su obra maestra dejando en el aire motivos e imágenes bien concretas, como suele hacer el cuento, Quiñones suele terminar los capítulos de *La visita* dejando en el aire la incógnita de Ana Ozores o la tensión articulada en torno a Rodrigo Suárez, el joven "Hermes".

Desde este segundo nivel de lectura que hemos planteado, y más allá de la mezcla de novela, ensayo y cuento, *La visita* se podría definir como un complejo y ambicioso "ménage à trois", un enredo orquestado por Fernando Quiñones donde, partiendo de datos verídicos, lo que va a hacer el autor es inventar una biografía para Marcel Proust y ofrecer desde los ojos de este Proust inventado una visión muy particular de la personalidad de *Clarín* y una lectura igualmente quiñoniana de su obra maestra, *La Regenta.* Todo esto se ofrece en un relato que, aunque aparentemente impersonal y distanciado, encubre una proyección de Quiñones, una proyección muy velada pero que resulta importante poner de manifiesto porque ayuda a explicar cosas que de otra manera podrían resultar caprichosas o ininteligibles. Llegados a este punto, en que novela, ensayo y cuento se mezclan con lo autobiográfi-

[15] José Manuel Benítez Ariza: "Una novela de escritores", en *Diario de Cádiz,* 14 de noviembre de 1998.

co, veamos cuál fue el origen de esta novela y cómo a partir de este origen se dilucidan técnicas e intenciones.

III. Triple génesis de *La Visita*

III.1. *Una cuestión de crítica literaria.*

Quiñones ha declarado que la génesis de esta obra se sitúa en un viaje que efectuó a Oviedo para formar parte de un jurado literario, y que la idea matriz surgió en un restaurante ante una decimonónica sopera[16] que, por cierto, aparece dos veces mencionada en la novela y que funciona como la magdalena de Proust: como el talismán de una memoria eminentemente literaria[17]. El relato que nos ocupa surgió, pues, de una vivencia personal en medio de un ambiente muy específico: un cónclave de críticos y escritores que, reunidos en la ciudad inmortalizada por *Clarín,* forzosamente hablarían de don Leopoldo y de su *Regenta.* Estimo más que probable que en esas conversaciones, de mesa o sobremesa, cualquiera de los presentes mencionase que Alas anticipó en esta novela, publicada entre 1884 y 1885, un hallazgo que luego llevaría a su culmen Marcel Proust en su larga saga *En busca del tiempo perdido,* cuyo primer volumen apareció en 1913 y el séptimo y último, póstumo, en 1927. Este hallazgo, que *Clarín* llamó la "perspectiva del recuerdo"[18], consiste en que un personaje se abisma en su memoria del pasado a partir de una sensación física que actúa como desencadenante de la

---

[16] "'Es una novela que no tolera ser leída deprisa', declara [Quiñones], y recuerda que 'nació de una sopera', hace 'tres años y pico', cuando participaba en un jurado literario, en Oviedo: 'Cenábamos en un espléndido comedor del XIX, y cuando se me acercó una joven camarera, con delantal y cofia, a servirme la sopa, salió de allí todo: *Clarín,* Proust, Ana de Ozores...'" (L. González Santiago, art. cit., pág. 40).

[17] En efecto, primero aparece la sopera integrada en la acción, en el presente de Proust en Oviedo (cap. II, pág. 40: "Digna de un rey y duplicada por el espejo del aparador, una historiada sopera de plata se acercó brillando como un gran pez desde las sombras del fondo"), y luego reaparece recordada (cap. X, pág. 302): "y, ahora que se iba de Oviedo, esos caprichos de su memoria, a los que tan habituado estaba, volvían a ponerle ante los ojos la sopera del comedor, que tanto le llamó la atención sin motivo aparente".

[18] Leopoldo Alas, *Clarín:* artículo recogido en *La Unión,* 10 de septiembre de 1879.

reviviscencia. Lo vemos, por ejemplo, cuando Ana Ozores, la Regenta, al sentir el roce de las sábanas de su cama evoca su niñez de huérfana que buscaba e imaginaba hallar en el embozo las caricias de la madre perdida (capítulo III), episodio y observación que Quiñones incluye en su novela[19]. Proust, por su parte, logrará fundir en su novela dos tipos de perspectiva del recuerdo: la "memoria voluntaria" del pasado, la que el sujeto almacena de manera racional en su consciente, y la "memoria involuntaria", que se desencadena a través de una sensación física (el olor de una magdalena mojada en el té, el ruido en la taza de la cucharilla, el sonido e impresión de desequilibrio que se producen al pisar dos losas desajustadas en el suelo) que opera como una llave mágica que permite acceder a un pasado aparentemente olvidado, perdido, mucho más rico y profundo que el retenido por la memoria voluntaria pero que requiere de la reflexión racional para ser dilucidado, interpretado.

En ambos autores, tanto en *Clarín* como en Proust, este buceo en la memoria llevará a la creación de un ritmo novelesco caracterizado por la morosidad, pues la duración del tiempo cronológico en que suceden los acontecimientos no se corresponde con la duración del relato, decelerado por los contenidos de las conciencias de los personajes. En otros términos, la acción real y en directo es muy escasa, mientras que el mundo íntimo de los personajes se va desplegando como una ameba gigantesca que descarga sobre el presente todo el pasado, a la manera en que el filósofo Henri Bergson concebía la psique del individuo: una bola de nieve que crece y crece al rodar por la pendiente de una montaña nevada, de manera que en cada instante del hoy gravita el ayer, constantemente incrementado. Claro que existe una diferencia: lo que en Proust es sistemático, el tiempo lento, en *La Regenta* sólo se da en la primera parte, constituida por quince capítulos

---

[19] "Y volvió a sentirse potencialmente mayor escritor que su visitado; tan seguro estaba ya como de reconocerle esos pocos hallazgos, preciosos para él; le cautivaba, por ejemplo, que una ligera sensación física arrastrara en *La Regenta* a un personaje a revivir su pasado, y que el simple tacto de unas sábanas llevase a Ana –y al lector– a repasar toda la infancia de ella. Los quince capítulos primeros, tenía observado el viajero, se desarrollaban en sólo tres días pero abarcaban muchos tiempos y lugares, y en otros pasajes de la novela, unos minutos en una habitación se convertían en años evocados. Es decir: allí estaba, y en una fórmula distinta, el libre desfile de hechos y memorias en que el viajero pensaba dar espacio a lo que empezaba a llamar el 'tiempo perdido' y que Clarín ya había llamado 'perspectiva del recuerdo'" (pág. 107).

cuya acción transcurre en tres días pero cuyo desarrollo ocupa la misma extensión que la segunda parte, constituida por otros quince capítulos cuya acción transcurre en tres años.

Esta manera lenta de narrar es la que comentan los personajes de la novela en sus conversaciones[20] y la que va a adoptar Quiñones en *La visita*, cuya acción realmente se circunscribe a un tiempo cronológico muy escaso –los tres días en que Proust llega, está y se marcha de Oviedo–, pero cuyo material novelesco es amplísimo, porque a lo largo de esos tres días Proust rememorará prácticamente su vida entera. Como a Quiñones le gustan cada vez más las sutiles correspondencias, introduce un guiño muy concreto: si la primera parte de *La Regenta* transcurre en tres días, *La visita* transcurre en tres días; y si la segunda parte de *La Regenta*, que fue escrita en tres años (entre 1883 y 1885), ocupa tres años, al final de *La visita*, en el epílogo, se nos dice que su autor tardó en escribirla tres años.

En cuanto a la manera en que está contada *La visita*, Quiñones ha escogido un narrador en tercera persona totalmente ajeno a la ficción (heterodiegético) que relata en pasado todo lo que se refiere al encuentro entre los protagonistas y pasa luego al presente, pero sin cambiar de identidad impersonal, cuando llega al epílogo. Este tipo de voz narrativa se aproxima en principio más al de *La Regenta* (y también al de *Jean*

[20] Sirva de muestra este pasaje, que corresponde a las reflexiones de Proust: "Y esa manera de escribir penetrante, minuciosa, que convertía la pluma en un bisturí y en un microscopio, también pedía una dinámica distinta del espacio y el tiempo, quince o veinte líneas para tratar de meses, de años, y, por el contrario, páginas y páginas para la intensidad de unos instantes; o el vuelo, en dos renglones, de un tiempo y un lugar a otros, como sucede en el recuerdo y el pensamiento, en la memoria involuntaria, que nos pone en lo que quiere y cuando quiere, igual que si en un solo minuto pasáramos por mundos diferentes" (págs. 53-54). O este otro, donde Proust dialoga con *Clarín:* "–Sin ser viejo, debo contar con mi poca salud, señor Alas –se confió–. Pero aun prescindiendo de ella, una cosa es el tiempo del reloj y otra el Tiempo con mayúscula, en el que también me siento mayor de lo que soy porque es distinto para cada cual, va por libre, sin agujas, cuerda, números ni otra esfera que no sea la del carácter circular con que lo ven algunos, creo que usted también lo ve así. Empédocles, el filósofo siciliano, lo sabe, se inventó una eternidad a su modo, dijo haber sido antes muchacha y muchacho y la rama de un árbol y un pez mudo en el mar. Y hoy estudian el tiempo Bergson, Dunning... Para Bergson, el tiempo lo es todo. Y para usted, el tiempo interior, el psicológico, también es mucho o lo es todo, ya se lo dije y basta con leerlo" (págs. 179-180).

Santeuil, heterodiegético y en tercera persona) que al de *En busca del tiempo perdido*[21], pero su manera de contar difiere mucho de la clariniana. En efecto, el narrador quiñoniano alterna la narración directa, escasa, con los diálogos entre los personajes (escasos también al principio, aunque aumentan en los capítulos VIII y IX, que coinciden con una mayor comunicación y simpatía entre los personajes) y, sobre todo, la introspección en la conciencia de Proust. Estas introspecciones suelen combinar diálogos pertenecientes al pasado (como hace Proust, aunque no en la misma proporción) con resúmenes de acontecimientos y pensamientos efectuados en estilo indirecto. Quiñones no utiliza el estilo indirecto libre tan característico de *Clarín,* que narraba deliberadamente pegado al cerebro de sus personajes, mezclando su discurso con el de ellos, y tampoco usa el flujo de conciencia (técnica posterior tanto a *Clarín* como a Proust). De ahí que el narrador quiñoniano resulte mucho menos vivo y vivaz, como ha señalado –aunque sin indicar la causa–, Encarna Castejón en su reseña del libro. Lo que se le impone al lector es entonces una sensación de mediatez y de distancia que no halla el contrapeso proustiano de los pasajes más personales o líricos.

El efecto de distanciamiento ha sido, por parte del autor, deliberado, y de hecho él destacó, en sus declaraciones a L. González-Santiago, "su esfuerzo por ajustar el estilo de la prosa al asunto y la época elegidos"[22]. Me pregunto hasta qué punto esta distancia del estilo indirecto traduce la propia distancia intelectual, moral y afectiva entre Quiñones y sus dos protagonistas, tan diferentes de él[23], o hasta qué punto es una estrategia cautelosa para evitar una aproximación lingüística que contaminase el estilo de *Clarín* y sobre todo el de Proust con el estilo más habitual o más conocido de Quiñones, caracterizado por el uso de los registros populares bajoandaluces y por la asimila-

---

[21] El Narrador de *En busca del tiempo perdido* narra en primera persona y es un personaje del universo ficticio, aunque a menudo muy borroso e inconcreto, que a veces actúa como mero testigo (homodiegético), otras como protagonista (autodiegético) y otras, en fin, como cronista omnisciente de sucesos que no protagonizó (heterodiegético).

[22] L. González-Santiago: art. cit., pág. 41.

[23] De hecho, en una breve reseña de la presentación de *La visita* leemos que Quiñones reconoció "no tener un apego especial a ninguno" de los dos escritores recreados en ella. Cfr. Jesús Bastante: "Quiñones homenajea a Proust, *Clarín* y la novela sin fin en *La visita*", ABC (Madrid), 28 de octubre de 1998.

ción de un estilo culto barroquizante ampliamente irónico. Pero más allá de las especulaciones hay un hecho evidente: el modo en que está contada *La visita* es exactamente el mismo que encontramos en una parte de los relatos que constituyen *El coro a dos voces* (1997): en aquéllos de inspiración directamente autobiográfica donde el tema de fondo es el escritor y la escritura. No se trata de una casualidad: el modo de narrar que venimos glosando está asociado en Quiñones a un tema concreto (la literatura en su dimensión culta) y a un referente concreto: la literatura de origen biográfico (en el caso de *Clarín* y Proust) o autobiográfico (en el caso del Joaquín Quintana de *El coro a dos voces,* que es una ficcionalización del propio Quiñones). Pero dejemos aquí este excurso sobre la forma de *La visita* y volvamos a nuestro hilo conductor primero.

La matriz del argumento de *La visita* es, como dijimos, una cuestión de crítica literaria: la idea, adelantada por Mariano Baquero Goyanes y ampliada luego por Sergio Beser, F. W. Weber y Benito Varela Jácome[24], de que *Clarín* se anticipó en parte a Proust, aunque Proust ni le conociera personalmente ni le hubiera leído.

III.2. *Una proyección de una vivencia autobiográfica: Quiñones y Borges.*

Ahora bien, aunque hasta aquí el argumento de la novela le vino a Quiñones de fuera, en este punto hay que añadir otro dato que ha facilitado el propio autor: el hecho de que a la hora de recrear la relación ficticia entre *Clarín* y Proust el gaditano se ha inspirado en la relación que él mismo sostuvo con el argentino Jorge Luis Borges[25]. La amistad de

---

[24] Cfr. Mariano Baquero Goyanes: "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX", en *Historia general de las literaturas hispánicas,* vol. V (Barcelona, Vergara, 1949- 1967) F. W. Weber: "The dynamics of motif in Leopoldo Alas´ *La Regenta",* en *The Romanic Review* (Nueva York), LVII, nº 3, págs. 188-199. Sergio Beser: *"Sinfonía de dos novelas.* Fragmento de una novela de Clarín", en *Ínsula* (Madrid), nº 167. Benito Varela Jácome: *Alas "Clarín",* Madrid, Edaf, 1980.

[25] Cfr. E. M.: "Quiñones cambia la luz de Cádiz por el gris de Oviedo" (art. cit.): *"La visita* era también una historia de amistad a través de la literatura, como la que vivió el propio Quiñones con Jorge Luis Borges durante veinticinco años. En cierto modo, la relación entre Proust y Clarín es también la relación entre Quiñones y el escritor argentino. 'A Borges y a mí nos separaba la edad y la ideología, entre otras cosas, pero cuando hablábamos de literatura todo se diluía'".

Quiñones con Borges data de hacia 1960[26], cuando éste formó parte de un jurado que concedió el premio de relatos de *La Nación* de Buenos Aires a un conjunto de cuentos que, titulados entonces "Siete historias de toros y de hombres", se publicarían junto con ocho más bajo el título de *La gran temporada* (Madrid, Arión, 1960)[27]. Entre 1986 y 1987 Quiñones evocaba esa amistad así:

> Curiosa, invariable, tan más allá de la edad, de jerarquía, de barreras ideológicas, la amistad.
>
> Peculiar, tal vez difícil en momentos, la amistad. A salto de mata, en Buenos Aires, en Madrid, en París, en Sevilla. Una amistad de veinticinco años con Borges. Quién la coloca ahora aquí [...]
>
> Cuando en 1960 presidió en la Argentina un jurado que, como él mismo, aborrecía los toros y que distinguió siete relatos taurinos de servidor, me sentí [...] como se hubiera sentido cualquier joven y desconocido pintor de Chile o de Finlandia, devoto de Picasso, al saberse premiado y encima elogiado por su remoto maestro malagueño.
>
> Sus libros en constante magreo, seguro que hasta el fin de mis días ("a nadie debo tantas horas de felicidad personal", como él dijo de Thomas de Quincey) [...]

Esta información es sumamente importante, puesto que facilitándola el autor nos pone sobre la pista del proceso de colonización que ha efectuado sobre Proust y *Clarín* a partir de una vivencia personal que le lleva a su propio pasado y que condiciona la relación entre los personajes. En efecto, el tipo básico de relación entre el joven Proust y el maduro *Clarín* es el mismo que entabló el joven Quiñones con el maduro Borges: una relación de simpatía y admiración literaria y una relación de distancia ideológica que genera tensiones sólo anulables en el plano de la literatura.

Claro que a partir de aquí Quiñones reelabora, inventa, adapta. La admiración de Proust por *Clarín* no será tan grande como la que él experimentó por Borges (¿o tal vez el joven Quiñones, en la petulante ambi-

---

[26] Una instantánea de esta amistad es el retrato que Quiñones traza de él en "Borges", un artículo que apareció en el diario madrileño *El Independiente* entre 1987-1988 y fue recogido, junto con otros artículos de la misma procedencia, en el "salón de la memoria o galería de fotos escritas" que es *Fotos de carne* (Madrid, Silex, 1990, págs. 57-58).

[27] De *La gran temporada* acaba de editarse una segunda edición, modificada (Madrid, Alianza, 1998).

ción juvenil, menospreció un tanto a Borges?)[28], y el respeto que suscita Marcel en don Leopoldo no se basa en lo que lleva escrito (que *Clarín* desconoce) sino en la inteligencia que muestra en la conversación. Además, este encuentro hipotético no se traduce en un espaldarazo literario del joven francés. Pero aún así no se puede olvidar que, tal como está planteada la novela, estos tres días en Oviedo constituyen una especie de viaje iniciático en el que Proust confirma lo que ya presentía –su nueva forma de novelar– y toma dos decisiones: abandonar la novela que se traía entre manos para dedicarse a la otra, la única y definitiva[29], y abandonar la vida mundana que tanto tiempo y tanta salud le absorbe inútilmente[30].

Sin embargo, históricamente nada sucedió exactamente así. A la altura de 1899 el Marcel Proust real llevaba entre manos una novela que comenzó en 1895, que dejó incompleta, que no tenía título y que se editó póstumamente, en 1952, con el título de *Jean Santeuil,* el nombre de su protagonista. Esta novela, de carácter marcadamente autobiográfico pero una especie de novela rosa donde el héroe aparece sublimado y triunfa al final en sociedad, imponiéndose por sus cualidades y su inteligencia a todos los que por su condición le humillaron y marginaron, es el origen de *En busca del tiempo perdido,* que recuperó y reelaboró bas-

---

[26] "Volvió a recordar [Proust] sus lecturas de *La Regenta,* el amplio cuadro humano trazado en ese libro por el hombre que ahora cenaba junto a él [...], ese señor medio vejete al que no envidiaba su capacidad de escritor (cada vez estaba el viajero más seguro) ni de quien tenía demasiado que aprender, aparte la rica complejidad psicológica de seis o siete personajes, el minucioso desentrañamiento de esos caracteres como quien devana un ovillo despacio, muy despacio, y dos o tres hallazgos reavivadores del arte de narrar, sospechado ya alguno por el viajero en un relato de Nerval" (pág. 51).

[29] "A raíz de esos pensamientos, y detenida la conversación mientras la camarera cambiaba los platos, el viajero entendió, no sin alguna sorpresa, que acababa de decidir el abandono definitivo de su primera novela, *Jean Santeuil,* ya con novecientas páginas escritas [...]. Sí: era un trabajo largo y cuidado el de *Jean Santeuil.* Pero sin una buena distancia entre el autor y el texto narrativo, insatisfactorio ya para lo que el joven aspiraba a conseguir: un impersonal y largo conjunto de caracteres no al servicio de cuatro ideas del autor sino estudiados desde ellos mismos" (págs. 51-52).

[30] A este respecto me pregunto hasta qué punto puede haber gravitado, sobre la decisión del Proust quiñoniano de consagrarse a la literatura, la decisión del propio Quiñones de hacer lo mismo en 1968, año en que abandona su seguro puesto de trabajo en la revista *Selecciones del Reader´s Digest* español dando profesionalmente un salto en el vacío; y hasta qué punto esa decisión pudo estar relacionada con Borges, inspirada o insinuada por él.

tantes de sus materiales. Pero Proust no abandonó su *Jean Santeuil* en 1899 sino en 1902, no comenzó *En busca del tiempo perdido* en 1899 sino que lo concibió en 1908 de manera aún confusa, como suma de diferentes proyectos ("una novela parisina", una novela de homosexuales, etc.) cuya gestación se mezcla con *Contra Sainte-Beuve* (iniciado en 1907), una mezcla de ensayo y relato que en 1909 dará paso al inicio de la gran novela proustiana. Proust no concibió su gran novela de golpe ni pasó directamente de *Jean Santeuil* a *En busca del tiempo perdido:* en medio se sitúan varios trabajos, tanto literarios como críticos. Y, en fin, Proust no abandonó la vida mundana hasta 1910, al menos. Lo que sí es cierto es que 1899 fue un año importante en la vida del francés: en él escribió pasajes del *Jean Santeuil* que pasarían a *La recherche...,* como el muy célebre del beso de buenas noches que su madre le negó una noche siendo niño, y en él comenzó a estudiar la obra de John Ruskin, cuya *Biblia de Amiens* traduciría más tarde[31].

Quiñones, en fin, inventa, dispone los datos históricos a su antojo en un texto que, curiosamente, comparte algunos rasgos de la génesis de la escritura proustiana: el autobiografismo (aunque de distinta manera), el narrador en tercera persona (como en *Jean Santeuil*), la mezcla de ficción y ensayo (como en *Contra Sainte-Beuve*) y, en último término, el afán de sacralizar una profesión, la literaria, con una actitud que parece lejos de la que muestra Juan Manuel de Prada en *Las máscaras del héroe,* que es una denuncia irónica de las miserias de la literatura.

En efecto, *La visita* trata de la literatura no sólo como vocación, no sólo como oficio, sino, en última instancia, como justificación de una vida. Así, el joven Proust quiñoniano concluye su peripecia ovetense con la siguiente reflexión:

> No sabía cómo, la visita a Clarín llevaba a entero rigor y definición su propósito de no vivir más que *para* su escritura, *para* ella más que *de ella,* como una religión.
>
> [...] Pensaba que, como a él mismo, sus evoluciones no iban a llevarlo a bienestar o sosiego algunos; inestabilidades radicales los acompañarían hasta el final y, al margen ya de las tribulaciones de salud, la experiencia

[31] Para lo relativo a la biografía y a la cronología de la obra proustiana, véase el estudio dedicado a *Proust* por Jean-Yves Tadié (París, Belfond, 1983), que es uno de los autores que Quiñones cita como fuente documental (aunque omitiendo el título de la obra).

> no les había servido ni iba a servirles para lograr lo más deseable, un vivir sereno, sino sólo para crear una obra escrita, con la que debían conformarse y, más aún, darle todo, de cara a una vaga apuesta: la de que, tal vez en esa obra, la fuga destructora de los años, la impresión de inexistencia [...], desembocaran en la posibilidad de poner, por un tiempo, algo a salvo del tiempo. O sea, la esperanza, flaca o no, de que el arte significara una cierta protección, una relativa tabla de salvación capaz de desafiar quizá no pocos años mediante el libro, subjetivo fluir de los recuerdos escritos (pág. 316).

Esta reflexión podría haber sido de Proust pero es ante todo de Quiñones: de un Quiñones que con casi setenta años y con una larga obra a sus espaldas ve que en última instancia es la literatura la que define su existencia y la que le puede librar del olvido, la que puede salvarle del tiempo. A Borges también le preocupaba "el todopoderoso olvido que (...) temía y, quizá para resignarse mejor a él, anhelaba"[32]. Resulta interesante constatar que esta conciencia lúcida y agónica de la literatura como religión salvadora no la ha formulado así Quiñones hasta muy recientemente, y resulta también significativo observar que es ahora, inmerso en su muy real enfermedad, cuando para él el tiempo cobra su más amenazador significado, cuando escribe una novela de escritores geniales y enfermos en la que de alguna manera se anuda su presente con sus inicios literarios. Luego, resulta tremendamente sugestivo observar cómo esa lucha contra el tiempo se asocia, de una manera hondamente simbólica, con una vampirización. Veamos esto con más detenimiento.

III.3. *Lucha contra la muerte y vampirización literaria: la Regenta de Fernando Quiñones.*

Hasta ahora hemos cifrado la génesis de *La visita* en una cuestión de crítica literaria y en una proyección autobiográfica, pero el origen de la novela no termina aquí, porque Quiñones ha declarado su afán de enmendar con ella el final de Ana Ozores, la protagonista que da nombre a *La Regenta.* Decía Quiñones que el desenlace que ideó *Clarín* nunca le había satisfecho, y esta idea es la que pone en boca de Proust[33]. Yo no sé hasta qué punto

---

[32] Fernando Quiñones: "Azorín", en *Fotos de carne,* ed. cit., pág. 85.

[33] "Otra vez pensó el viajero en la reprimida y poderosa carga erótica de la mujer que ya debía de ser una anciana, en su aventura con Mesía, primera y última de una existencia femenina interrumpida por un final de novela que no había acabado de convencerlo" (pág. 128).

mentía o se engañaba Quiñones cuando afirmaba esto, sin alegar prueba alguna, porque el final de Ana Ozores es magnífico y coherente con su prolijo planteamiento previo. Sin que suponga falta de respeto, creo más bien que le dio la real gana de adueñarse de un personaje fascinante, lo que supone desde luego un homenaje a Leopoldo Alas, al que se le hace una especie de justicia poética al situarlo en los orígenes de la escritura de un novelista de la talla de Proust[34].

Ahora bien, los homenajes planteados desde la creación literaria tienen tanto de amorosos como de eróstratas o destructivos, pues en arte es perfectamente válida la máxima de que el plagio es válido sólo si va seguido del asesinato. En otras palabras, el afán de modificar el final del personaje entraña necesariamente modificar el planteamiento de *Clarín.* Esto lo va a realizar Quiñones recurriendo a cuatro procedimientos complementarios que comentaremos independientemente.

III.3.1. Una Regenta real pero fantasmal.

En primer lugar, el autor parte de la premisa de que un personaje tan vivo y verosímil como es Ana Ozores tiene que estar inspirado en una mujer real. Así, el joven Proust emprenderá su viaje no sólo para charlar de literatura con *Clarín,* sino también, y aun antes, llevado de la sugestión de Ana y de la esperanza de conocer a la mujer en que ésta se inspiró. Planteada así la existencia, en dos planos distintos, de una Regenta novelesca y de una mujer real, lo que hace Quiñones es modificar el final de la Regenta supuestamente real, que es un personaje novelesco suyo pero que sigue siendo denominada con los nombres novelescos clarinianos. Esta homonimia en el cuerpo de la novela se justifica como "discreción" de *Clarín,* aunque desde el punto de vista del crítico la explicación del motivo sea distinta: si Quiñones quiere vampirizar el personaje no puede cambiarle el nombre, consustancial al personaje literario.

La idea de que un personaje literario redondo tenga que estar forzosamente inspirado en un personaje real no es más que una de las múlti-

[34] Para E. Ayala-Dip (art. cit.) esto constituye un error, pues "hacer que el español necesite el refrendo de Proust" es "cuestión baladí porque *Clarín* ya se daba por realizado si el maestro Galdós le daba su aprobación, y también algo tramposa porque el Proust que se supone que conoce *Clarín* todavía estaba muy lejos de ser el que hoy es".

ples posibilidades con que opera la literatura. En lo que respecta a *Clarín, La Regenta* se basa, como todas las novelas realistas-naturalistas, en la observación directa de la sociedad, pero en concreto el personaje de Ana Ozores es un personaje inventado que "no ha sido referido significativamente a ninguna fuente real"[35]: sus modelos son literarios (fundamentalmente la Emma Bovary de G. Flaubert, aparte de otros personajes femeninos como la Elena de *Une page d'amour* de E. Zola, la Marthe de *La conquête de Plassans* de E. Zola, la Gloria de B. Pérez Galdós...) y, por otra parte, en ella puso Alas mucho de sí mismo, tanto de las experiencias del Alas joven (idealismo, misticismo, religiosidad afectiva a lo Chateaubriand, impulso erótico perturbador, atracción sensual por una prima suya...) como de los conflictos que acompañaron al escritor durante toda su vida. En cuanto a los personajes ficticios de Fernando Quiñones, hemos de decir que también es él un escritor que suele trabajar sobre modelos reales más o menos enmascarados, reinventados y contaminados de sí mismo. Así, por ejemplo, la magnífica Hortensia de *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979) podrá tener muchos hilos de una prostituta real (Pepa "La Caballo"), pero el propio Quiñones sabía, y defendía con uñas y dientes, que era invención suya, y podía decir, con Flaubert y con razón, que "Hortensia Romero c'est moi". Por lo que se refiere a Marcel Proust, él fue igualmente un escritor que partió de la observación del medio y de sí mismo. En la *Recherche...* muchos personajes tienen referentes reales, pero normalmente mezclan elementos de varios, y el propio escritor se proyecta de diversa manera en figuras diferentes como son las del Narrador, Swann, Charlus, etc. Ahora bien, dado que el protagonista de *La visita* no es aún el Proust de la Recherche sino un pre-Proust, el de *Jean Santeuil,* y dado que *Jean Santeuil* muestra un autobiografismo menos elaborado, sí puede resultar verosímil el planteamiento de Quiñones, en el sentido de que un joven Proust pudiera creer en una Ana Ozores básicamente real[36]. De este modo resulta que Quiñones enhebra con eficacia cierta verosimi-

---

[35] Juan Oleza: edición de *La Regenta,* de Leopoldo Alas, (a) *Clarín,* Madrid, Cátedra, 1998 (10ª ed.), vol. I, pág. 215, nota 3. Tampoco parece que Fermín de Pas, el segundo gran personaje de *La Regenta,* tuviese un referente real, y también en este caso Quiñones se lo inventa: un tal Lorenzo Torres (cfr. pág. 197), al que *Clarín* declara ya muerto y del que no se dice más.

[36] No así el Proust más maduro, que se define precisamente contra Sainte-Beuve, el padre de la crítica biografista decimonónica, como señaló en su reseña Ayala-Dip.

litud histórica con su propia necesidad narrativa de crear una dimensión donde mover a una Regenta propia.

Sin embargo, aunque Quiñones inventa una Regenta real para apropiarse de la literaria, sorprende comprobar que no va a mostrarnos a esa Regenta real en el plano de la realidad novelesca. Por el contrario, prefiere operar con la sugestión del misterio, del enigma. Así, esta Regenta suya es un fantasma que comienza siendo una hipótesis: tal vez Ana Ozores existiera y aún viva. Luego esta hipótesis se confirma: *Clarín* reconoce al joven Proust que en efecto la Regenta existió y aún existe, pero se niega a revelar su verdadero nombre y, más aún, su destino. A continuación se establece una tensión entre el *Clarín* remiso a hablar y la curiosidad de Proust, refrenada por la discreción. Tras una serie de pistas, que comienzan cuando *Clarín* vacila en enseñar o no "algo" al joven francés (cap. II, pág. 66) y siguen con la intriga de éste (cap. III, pág. 71), Marcel sorprende una conversación donde se asocian las palabras "Ana" y "burdel" (cap. VI, pág. 196), y al fin *Clarín* le cuenta que efectivamente la heroína ha ido a parar a un prostíbulo (cap. IX, págs. 287 y ss.). Dado que no hay ningún desarrollo psicológico de esa Ana real pero fantasmal como personaje, la solución de Quiñones parece en principio un golpe de efecto poco justificado, una especie de as que se saca de la manga para sorprender, y así parece haberlo interpretado Encarna Castejón, que en su reseña destaca que el destino final de la heroína resulta "algo estrafalario"[37].

III.3.2. Una relectura de *La Regenta*.

Con todo, aunque evidentemente pueda parecerlo, hay que tener en cuenta un segundo factor, un segundo procedimiento empleado por Quiñones para adueñarse del personaje que la crítica hasta ahora no ha desvelado. Si, como decíamos antes, para cambiar el final hay que cambiar el planteamiento, efectivamente Quiñones lo cambia, pero no inventando una historia y una psicología para esta Ana suya del plano supuestamente real, sino releyendo la novela de *Clarín* en un sentido que se relaciona con el desenlace que él quiere imponer. En efecto, Quiñones manipula la lectura de la novela, adjudicándosela a Proust, y desde el punto de vista de Proust la reduce a una historia sensual y sexual donde una malcasada, cuyos trastornos proceden únicamente

[37] Encarna Castejón: art. cit.

de insatisfacción carnal, se enamora de un sacerdote, pero, no atreviéndose a consumar este sacrílego amor, se consuela con un seductor laico, al que finalmente se entrega:

> Como impresión de entrada, le había resultado [a Proust] la tal Regenta un tanto recargada, en [...] ambientaciones previas, que luego [...] fue viendo útiles a la larga para reflejar una atmósfera urbana y un medio humano asentados en apariencia [...] pero frustrados y abrumadores por dentro: la atmósfera de toda una comunidad en la que [...] terminaría estallando y pudriéndose en secreto, sin lograrse, el desfigurado amor del canónigo y la bella (pág. 71).
>
> Y en su opinión [la de Proust], también el misticismo de Ana no era más que erotismo solapado, una sublimación de sus represiones, y Mesía un sucedáneo, con habilidad y suerte, del capellán deseoso de aquella Emma Bovary española (pág. 101).
>
> Aunque ahogado, el potencial amoroso de esa mujer sobresalía de todas sus buenas pero atrofiadas capacidades, hasta reconvertirle aquellos movedizos arrebatos religiosos y espirituales, los radiantes propósitos morales o piadosos, en una pura cama adúltera y triunfal, abrasadora y abrasada (pág. 103).
>
> Lo desvió con destreza hacia otras situaciones y aspectos humanos de *La Regenta* que había encontrado atrevidos, veraces y, sobre todo, bien desenvueltos en profundidad. Por ejemplo, la mutua evolución y crecimiento del deseo entre la malcasada y el capellán, con la consiguiente necesidad, por parte de cada uno, de falsearse ese sentimiento encubriéndolo con inconscientes y sucesivos disfraces virtuosos. [...] Y saltando hasta el final de la novela, el viajero [...] después le habló [...] del deficiente desquite de esa mujer, trocando el oro único del verdadero y escondido objeto de su deseo, el clérigo De Pas, por el metal, más común pero eficaz, del muy usado conquistador Álvaro Mesía, con quien, de todos modos, llegó a enterarse bien del amor la hembra insatisfecha (págs. 135-136).
>
> Y después, ya en una juventud bien madura, la esterilidad de su vientre junto a la inutilidad de su sexo, su sordo afán continuo de hacer algo, [...] la desazón de su inteligencia desperdiciada y de una camuflada atracción por "su" cura, correspondida y fallida (pág. 222).

Desde este punto de vista resulta que *Clarín,* revolucionario, rebelde, iconoclasta, quiso arremeter en su novela contra todas las convenciones morales, contra el matrimonio y especialmente contra la religiosidad y el clero. Esta lectura quiñoniana a nivel crítico no se sostiene, pero no debemos confundir la crítica con la ficción, y lo que Quiñones propone, por

muy "ensayístico" que sea y parezca, es una lectura de una novela dentro de una novela, una metaficción dentro de una ficción.

La propuesta de lectura que hace Quiñones es interesante porque saca a *La Regenta* de sus coordenadas estéticas e ideológicas. En efecto, *La Regenta,* considerada como culmen del naturalismo español, en realidad no es una novela naturalista al modo francés, al modo zolesco, porque sus presupuestos son otros. Lucien Goldmann mostró que en el primer realismo francés "la novela se caracteriza por ser la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada". Los realistas, a diferencia de los románticos, no proponen la huida de la realidad, la ruptura del héroe con la sociedad, sino el análisis racional de la misma, la investigación en la ley de la causalidad, y la integración del individuo en su sociedad, aunque para ello deba sacrificar sus más nobles ideales. Esta propuesta radica en la confianza de los realistas en la perfectibilidad del sistema, para lo cual es necesario que el héroe problemático pacte con la realidad. Para el naturalismo zolesco, en cambio, en palabras de Juan Oleza,

> ya no hay individuos problemáticos, hay, tan sólo, individuos miembros de una especie, determinados por ella, y a los que todo lo que les ocurre no es en virtud de su problematicidad interior, de sus anhelos de valores auténticos, sino que es producto de las determinaciones que sobre ellos ejercen fuerzas extrapersonales: la herencia o el medio. El individuo y la realidad ya no son conjuntos equivalentes y que, por tanto, puedan enfrentarse a un mismo nivel. El individuo ha perdido su capacidad de transformar la realidad: ésta avanza, se extingue o se modifica, por sí misma. Quien se adapta a las exigencias de su movimiento sobrevive y se modifica con ella, quien no lo consigue es destruido[38].

En España la evolución novelesca fue distinta porque nuestros intelectuales, *Clarín* entre ellos, intentaron armonizar la filosofía positivista con el idealismo krausista. Así, lo que en España se llamó naturalismo, y que fue tan defendido por *Clarín,* no supuso una ruptura con el realismo anterior sino una continuación que lo libró de apriorismos ideológicos y moralizantes:

> La gran conquista de nuestro naturalismo es haber descubierto que la trascendencia está en la materia misma y que ésta no es disociable del espíritu. Lo que Galdós, la Pardo Bazán y *Clarín* hacen es revelar la idea, el espíritu que impregna la materia, en lugar de, como *Fernán Caballero* y la novela de

[38] Juan Oleza: ed. cit., pág. 18.

> tesis, tratar de imponerle a la materia un espíritu que le es ajeno. El naturalismo español crece desde el pre-realismo de *Fernán Caballero* y crece desde dentro, orgánicamente. Primero, a la materia se trata de dotarla, desde fuera, con el ideal, con la consecuencia de sublimarla: es la etapa que va de *Fernán Caballero* a las últimas secuelas de la novela de tesis. Después se descubre la materia, pero empapada de espíritu *(Los pazos de Ulloa, La de Bringas, Tormento, La Regenta).* En fase más avanzada el espíritu es el elemento determinante de la materia *(Fortunata y Jacinta)* hasta el punto de que, por intensificación, ésta le llega a quedar totalmente sometida *(Realidad, Misericordia, Doña Berta, La sirena negra [Su único hijo]).* El paso siguiente es la negación de la realidad, sustituida por su sueño o por su esquema, y la omnipresencia del espíritu *(La razón de la sinrazón, El caballero encantado).* En la primera fase hay un acuerdo entre individuo y realidad y lo que chocan son dos realidades, dos Españas, contrapuestas *(De tal palo, tal astilla, Doña Perfecta).* En la segunda el individuo es un microcosmos de su medio y actúa condicionado por éste, de forma que el comportamiento personal se define por referencia al colectivo *(La desheredada, La Regenta, Los pazos de Ulloa).* En la tercera el individuo, insatisfecho frente a la realidad, lucha por imponer sus valores o por encontrarlos, aun cuando sea vencido *(Nazarín, Misericordia, Su único hijo, La sirena negra).* El naturalismo español no es, pues, más que una fase de nuestro realismo, que de principio a fin se manifiesta como una historia coherente en intensificación progresiva[39].

Con estas largas citas de Juan Oleza pretendemos esclarecer mejor qué supone la lectura que propone Quiñones de *La Regenta.* Si lo vamos a ver, lo que Quiñones hace a través de Proust es despojar a *La Regenta* de todo idealismo y considerar que todo lo que hay de idealista y aun de romántico en la novela, tanto en los personajes como en el narrador, es falso y estéticamente erróneo[40]. Hasta aquí nos parece que lo que

---

[39] Juan Oleza: ed. cit., págs. 39-40.

[40] Véanse, como pruebas de lo que afirmamos, varios pasajes en que se critica a *Clarín* desde el punto de vista de Proust: "le molestaban [a Marcel] ciertas paradojas o contradicciones de la novela: una agradada aceptación del romanticismo junto a una despectiva negación de él; un hechizado interés por los temas eróticos, contra una condena de ellos solapada o explícita. O la observancia, por parte del narrador, de una impersonal neutralidad de opiniones propias, sustituida de repente por un personalismo omnisciente y tajante" (pág. 109). "Junto a los buenos hallazgos técnicos de *La Regenta,* era sobre todo esa vividez de Ana la que, por contraste, le realzaba más a él lo que consideraba los defectos de la novela: entre ellos, los párrafos exaltados y un tanto oratorios [...], o la escena final que, pese a tres volun-

hace el gaditano es, a contrapelo de *Clarín* y de manera consciente[41], una reescritura de la novela de Alas en clave desnudamente naturalista que culmina en un final típicamente naturalista también: con el tópico de la heroína prostituta.

Sin embargo las cosas no son tan fáciles, pues ni el final de *La Regenta* de *Clarín* es unívoco ni tampoco lo es el final de la Ana quiñoniana. Por lo que hace al final que ideó *Clarín,* la crítica es unánime a la hora de señalar su crueldad: Ana Ozores, la heroína sedienta de auténtico amor, lo pierde todo y queda expuesta no ya a la más absoluta soledad sino al escarnio de una sociedad que ve con malévola complacencia cómo al fin ella es como las demás mujeres corrompidas de Vetusta. Para muchos lectores de la novela, tanto del siglo XIX como del XX, este final puede identificarse con una de las soluciones naturalistas: la heroína, que no se adapta al medio, es destruida por él. Sin embargo, lectores y críticos más proclives al idealismo y tan sagaces como Gonzalo Sobejano pueden percibir que Ana no es igual a las demás adúlteras vetustenses, que la vileza no estaba en su afán de amar y ser amada sino en Mesía, el amante indigno, y en Fermín de Pas, el enamorado desplazado y feroz. La Ana fracasada y víctima no es ya una heroína romántica, pues ni muere heroicamente ni puede evadirse a otro mundo que no sea el del delirio y la locura, pero tampoco es una heroína naturalista: ella sigue sin adaptarse al medio, sigue siendo modelo de inadaptación aun en su última soledad. Es dentro de esta segunda lectura del final donde la propuesta de Quiñones resulta particularmente descarnada y aun absurda. Ahora bien, no debemos olvidar que la novela del gaditano no es la de Alas: son dos universos diferentes.

---

tariosas relecturas, no había llegado a convencerle, y otros descuidos, tal vez debidos a la traducción de Belville o quizá a la intermitente vehemencia de la prosa, mechada en momentos de unos resabios románticos, ajenos a su esencial condición realista [...]. Así, y a criterio del viajero, las befas anticlericales y las evidentes irreverencias de muchas páginas de la novela chocaban con esas melifluas parrafadas de estampita piadosa o con pudores puritanos incluso negativos para la claridad de la narración" (pág. 223).

[41] En efecto, Quiñones es consciente de que el Naturalismo español, y el clariniano en concreto, no es igual al francés: "llegó a la conclusión [Proust] de que ese Clarín [...] se había servido en su novela de un naturalismo común pero, a la vez, distinto del de los maestros franceses" (pág. 131).

Si consideramos la propuesta de Quiñones, el final de su Regenta resulta igualmente ambiguo. Por una parte, la Ana Ozores que pretende vengarse de la ciudad y que para ello instala un burdel en el corazón de la misma admite una interpretación naturalista: Ana ya no es la romántica víctima sino la heroína que finalmente comprende a fondo la sociedad en que se mueve y reacciona convirtiéndose en la hipérbole, y aun en la caricatura, de esa Vetusta hipócrita de la doble moral. Su nueva condición de "madame" de prostíbulo constituye así una inversión de la situación inicial: ahora es ella la que maneja el sexo de los vetustentes. Por otra parte, su condición de proxeneta, que no de prostituta, se relaciona con la lectura que ofrece Quiñones a través de Proust de Ana como exhibicionista erótica que se ofrece al "voyerismo" ajeno en la famosa procesión de Semana Santa donde se expone con los pies descalzos a la lujuria colectiva[42]: ambas condiciones, sexo y distanciamiento, se mantienen en su nueva condición final, con la diferencia de que ahora la protagonista parece haber asumido lo turbio de su pulsión sexual. Este final, degradador y quizá algo sádico, horroriza en la novela al personaje *Clarín,* que se nos presenta como idealista y religioso, pero en cambio satisface al joven Proust (*alter ego* aquí de Quiñones), que lo considera admirable. ¿Resulta verosímil que a Proust le pudiera satisfacer tal desenlace? Evidentemente, esta pregunta no se puede contestar, pero encuentro una observación, formulada por Pierre-Louis Rey, que muestra una cierta afinidad entre la solución ideada por Quiñones y uno de los motivos recurrentes en la *Recherche:* el hecho de que la obra proustiana "está recorrida por el fantasma de la joven inaccesible que sin embargo busca por su propia cuenta los lugares de placer"[43], caso de la doncella de la baronesa Putbus, personaje invisible pero fundamental en la *Recherche,* ya que es por ella por quien el Narrador vuelve a Balbec. También el Proust

---

[42] "Y no olvidaba el viajero los pocos datos físicos [...] dados por el novelista sobre su heroína: [...] hermosa hasta levantar el deseo de medio Oviedo, como lo probó su salida, descalza y de penitencia, en la procesión del Viernes Santo, simultaneando un papel de contrita pecadora en trance de oraciones expiatorias y autocastigo público con otro papel de ninfa en sufrimiento desfilando entre sátiros, oscuramente feliz de sentirse deseada por una muchedumbre de hombres" (pág. 102). "O, lo recordaba otra vez, el público erotismo de la Ana descalza en la procesión del Viernes Santo, sumida en el oscuro goce, tanto para ella como para el gentío, de pasear su deseada belleza en un morbo de exhibición penitencial y con los pies desnudos por las calles" (pág. 135).

[43] Pierre-Louis Rey: *Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre,* París, Éditions Frédéric Birr, 1984, pág. 30. P. L. Rey es uno de los autores mencionados como fuentes documentales por Quiñones al final de su novela.

quiñoniano va a Oviedo en busca de una mujer a la que no verá más que como sombra detrás de los visillos de la ventana de un burdel. El "voyerismo", en fin, es esencial en la actitud del Narrador de *En busca del tiempo perdido,* también en los personajes de *La Regenta,* y en ese sentido procedente en *La visita.*

En este punto cabe introducir una segunda lectura del final de la Regenta de Quiñones.

En efecto, debemos considerar que la prostituta es un elemento constitutivo del universo creador del gaditano, más aún, uno de los pilares de su imaginario: recordemos *Las mil noches de Hortensia Romero,* su primera novela, que tiene una cierta continuación en uno de los cuentos de *El coro a dos voces* (el que se titula "La libertad"); recordemos el mundo de *La canción del pirata,* con la iniciación erótica de Juan Cantueso, y el poemario *Muro de las Hetairas, también llamado Fruto de Afición Tanta o Libro de las Putas* (Madrid, Hiperión, 1981), por citar sólo los casos más evidentes. Si lo vamos a ver, parece que lo que aquí sucede es que Hortensia Romero ha colonizado a la Regenta, que el primer personaje novelesco de Quiñones ha devorado al último, sobreponiéndose a *Clarín*[44]. Si aceptamos esta sugerencia, debemos profundizar en qué significa la prostituta en Quiñones, y en este sentido creo que el motivo apunta en dos direcciones. De un lado, las rameras quiñonianas pertenecen en su mayor parte a un mundo popular y marginal que resulta más mísero pero también más auténtico que el de otras clases sociales, apenas presentes. De otro lado, más allá de la prostituta en sus múltiples avatares está el arquetipo de la prostituta sagrada, vinculada a culturas paganas y que simboliza "una hierogamia [...] destinada a asegurar la fertilidad de la tierra, de los animales, etc. [...] No sólo es un rito de fecundidad. Simbolizaba la unión con la divinidad, la propia unidad de los vivos en la totalidad del ser"[45]. De este valor se hace eco Quiñones en una de las notas finales del *Muro de las Hetairas* que se refiere precisamente al primer poema del

---

[44] En *La visita* podemos hallar ecos de otras novelas de Quiñones. Así, el tema del fin del mundo y el apocalipsis, que utilizó el gaditano como base de su relato fantástico *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania* (Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990 -premio de novela Café Gijón en 1989-), tiene un eco en un pasaje de la novela que nos ocupa: "O será que estamos en 1899. Contentémonos con que el fin de siglo no nos regale el fin del mundo, según las amables predicciones de su compatriota el señor mago Nostradamus. O de San Teócrifo. Que no existe pero suena bien, ¿no es verdad?" (pág. 58).

[45] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder, 1986, "Prostitución sagrada", pág. 852.

libro, "Los señores contemplan su final"[46]. Y este valor se invierte, pasando la divinidad al hombre, en el breve poema "Hiksa de Fez":

> Nada habló y el amor fue largo.
>
> El alba en las colinas
> pareció oscurecer, no iluminar,
> la cara incomparable, un atezado
> cuerpo como el de Ruth la Moabita.
>
> Al dejarla tuviste la impresión
> de que estaba esperando
> quedarse siempre encinta de un dios desconocido.

La obra de Quiñones está transida de un poderosísimo aliento sexual que todo lo impregna, de un pansexualismo que unifica a hombres, mujeres, animales y naturaleza. Hay en Quiñones, por extraño que parezca, una especie de idealismo de la materia cuya cifra es el sexo gozoso, el sexo primitivo y natural que está antes y después del amor, pero que a menudo se confunde con el amor y sobre todo con el espíritu de la tierra. En otro lugar advertimos[47] que

> al fondo del realismo de Quiñones, de ese realismo desmesuradamente vital de esencia tan popular, hay algo bien distinto y aun paradójico: un pálpito poético de idealismo panteísta que ensalza lo primordial como paradisíaco (mundo y carne con amor y sin demonio) y coincide con lo que el autor señalaba como lo esencial de su Legionaria: "su pureza o, si se prefiere, su inocencia de fondo: aún se asombra y maravilla de la vida una mujer que lo vivió casi todo y que no le teme a casi nada"[48].

En *La visita* afloran comentarios que evidencian esta concepción de Quiñones, por ejemplo éste, que se atribuye al personaje (inventado) Guillermo Wren:

---

[46] "Morada de *Marduk* el dios y escogida por *Hammurabi* (siglos XVIII y XVII antes de Cristo) para capital del rehecho imperio de Sargón, Babilonia y su fin señalan el de la cultura sumero-accadia. "La reina": Semíramis, cuya leyenda incluye la erección de las grandes murallas y los jardines colgantes de la ciudad, una de las siete maravillas del Mundo Antiguo. Aunque "putas" en este caso, las *hieródulas* o servidoras de los templos revestían carácter sagrado" (ed. cit., pág. 61).

[47] Véase nuestro artículo "Construcción, género y sentido en *El coro a dos voces* (1997), de Fernando Quiñones", en *Salina* (Tarragona), nº 12, 1998, págs. 167-184.

[48] Cf. el epílogo, "Hablar un poco", de *Nos han dejado solos*, Barcelona, Planeta, 1980, pág. 213.

> Wren [...] opinaba que el mecanismo y la culminación del sexo eran de índole rigurosamente inconsciente y no dirigida; que, aun con todos sus adornos y prendas engrandecedoras, no había placer carnal completo sin una felicísima vuelta a la biología más elemental y a la inconsciencia, un provisional y glorioso regreso a la ameba (pág. 82).

Si se acepta esta interpretación que propongo, se puede ver que el final que Quiñones idea para la Regenta no significa exactamente, dentro de su universo narrativo, una absoluta degradación, sino más bien una liberación del personaje que constituye el más firme grito de protesta contra un medio burgués que es una cárcel de convenciones antinaturales e hipócritas. Así lo proclama el Proust quiñoniano (y quiñonesco) en contra de *Clarín* (cfr. pág. 295), insistiendo más adelante en este punto de vista:

> Sentado aún en medio de la cama, la ligera ofuscación que solía dividirle el sueño de la vigilia le hacía sentir aquella última noticia de Ana, la de su vengativo burdel, más que como un hecho real, como una prolongación de la novela, o como su final no escrito y que en cualquier edición futura podía aparecer, si es que el nuevo o recobrado Clarín, el ortodoxo, llegaba a consentírselo a Clarín el afamado irreverente, al que, en sus años jóvenes, no hubiera dejado de solazarlo ese final de lupanar, ni él de comprender y proclamar la turbia pero valerosa rebelión de Ana contra el medio, el entramado que [...] encauzó su fracaso. El de la hembra y el de la persona, a desquite con su prostíbulo en pleno centro de Oviedo, un forúnculo de escándalo en el escote de la gentil, despabilada ciudad. Pero desde luego, la denigración que el hombre había tratado de dispararle al viajero sobre su antigua heroína no había dado en el blanco (pág. 299).

La anomalía, dentro de la cosmovisión quiñoniana, no estaría en que la Regenta fuese prostituta sino en que sea sólo proxeneta: una dispensadora de placeres ajenos ajena al placer[49]. De hecho, desde el princi-

[49] Así, el propio *Clarín* llega a poner en duda, en *La visita*, la abstinencia sexual de la Ana Ozores "real": "–Pero tampoco, tampoco acabo de creerme del todo la virtud de Anita, óigame, sus abstinencias de cama. Ni siquiera estoy ya muy convencido de que antes tuviera que aburrirse de todo, y mucho menos seguro estoy de que yo debiera escribirlo, como justificándole el amante. Más le hubiera valido agradecer lo que tenía, que no era poco, o haber hecho las cosas mejor desde el principio. Por ejemplo, no uniéndose a quien no quería por más que la empujasen, ¿no le parece? A mí ahora me parece que sí. Digo *ahora* –recalcó–; antes no lo veía tan claro. Por la misma razón, tampoco le pareceré yo a usted *ahora* el autor de *La Regenta*" (pág. 294).

pio de la novela (cap. I, pág. 7) Quiñones alza una contra-Regenta, un modelo de mujer radicalmente diferente que también se llama Ana: la Ana Steinheil desnuda y con la cabellera desparramada en cuyos brazos muere de deseo el presidente francés Félix Faure, la Ana Steinheil que mata de deseo, como Judith, Dalila y Salomé (cfr. pág. 48), idéntica y opuesta a la Ana Ozores que en el capítulo III de *La Regenta,* suelto el pelo y desnuda, se mete en la cama para hacer a solas examen de conciencia, y que al final provocará también la muerte del esposo.

En fin, aunque el final de la Regenta, tal como se presenta en *La visita,* resulte un tanto abrupto y aun gratuito, sí es coherente con la cosmovisión del autor y con la lectura de la novela clariniana que propone en el cuerpo de su novela.

De todos modos, hay otro aspecto de la Regenta que aún no hemos mencionado y que resulta tal vez el más sugestivo: me refiero a su transformación en símbolo de la condición humana y más concretamente de la condición del escritor. Pero antes de desarrollar este aspecto conviene prestar atención a la tercera estrategia que utiliza Quiñones para vampirizar la novela clariniana de una manera verosímil.

III.3.3. Una doble estrategia simultánea: desautorización de *Clarín* e idealización de Proust.

Para que prevalezca la lectura de *La Regenta* que Quiñones atribuye a Proust el escritor tiene que neutralizar al personaje *Clarín,* y esto lo va a hacer de dos maneras: desautorizándole y, sobre todo, no dejándole hablar. En efecto, *La visita* es una novela contada casi íntegramente desde el punto de vista de Proust, y desde luego es íntegramente de Proust (*alter ego* en este sentido de Quiñones) la relectura de *La Regenta.* Para que Alas no hable de su *Regenta* es necesario que la aborrezca, y para que su palinodia sea convincente tiene que estar justificada por un cambio radical. En este punto es donde Quiñones mistifica tanto *La Regenta* original como la condición de *Clarín.* Veamos cómo.

El *Clarín* que Proust esperaba encontrar, tal como se cuenta en *La visita,* era un escritor radicalmente progresista, contestatario, anticlerical y, más aún, antirreligioso, porque ésa es la lectura que este Proust había hecho de *La Regenta.* En cambio, lo que realmente se encuentra es un hombre no tan mayor pero sí envejecido, enfermo y fatigado, convertido no ya en católico sino casi en neocatólico, católico ultraconservador en

lo que respecta a la religión y en parte en lo que se refiere a su postura sociopolítica de persona de orden, de burgués progresista pero temeroso de la revolución y del proletariado. Es este *Clarín* el que reniega de *La Regenta* como quien ha cometido un gran pecado de difamación de la fe y de la Iglesia, y el que no quiere hablar de su novela, aunque le halague el interés de su visitante.

Pero en realidad las cosas no fueron así. Es cierto que *Clarín* sufrió a la altura de 1892 una profunda crisis existencial (o tal vez la más profunda y definitiva de sus crisis) que le llevó a una última espiritualidad religiosa, pero esa religiosidad de madurez no fue igual que la que tuvo de niño (un catolicismo sentimental y soñador, a lo Chateaubriand) y no estuvo tampoco esencialmente reñida con su postura anterior, que aun siendo más próxima al racionalismo positivista estuvo igualmente influida por el idealismo krausista. El Leopoldo Alas de los años 90 es sin duda un Alas religioso, pero no un neocatólico intolerante o fanático ni un beato timorato o corto de luces. Es cierto que sus relaciones con el obispo de Oviedo, su antiguo enemigo, se fueron suavizando hasta el punto de ser cordiales, pero esto no significa que Alas fuera un católico ortodoxo o integrado, ni mucho menos. De hecho, sus amigos más íntimos testimoniaron la lucha interior de un hombre que, más allá del catolicismo, asumía los valores cristianos pero tenía serias dudas sobre la divinidad de Jesucristo, luego sólo desde un punto de vista muy amplio, más moral que teológico, se podía considerar cristiano. Su postura sociopolítica, reflejada con más fidelidad en la novela, sí fue siempre la de un burgués, pero burgués liberal y progresista, y esta postura no fue sustancialmente modificada por su recobrada religiosidad. Luego, *Clarín* no renegó, que yo sepa, de los contenidos de su novela, porque en su novela no había nada de lo que se pudiera avergonzar: atacaba duramente la religiosidad hipócrita de un clero mercenario y de una sociedad corrompida, ya fuese descreída o fanática, pero deslindaba muy bien esta religiosidad institucional y deletérea de una religiosidad sincera, bien fuera frustrada, como la de Ana Ozores, bien plena, como la del obispo Camoirán. Sobre lo que sí albergó dudas *Clarín* fue sobre la calidad de su obra, que, aunque celebrada por su muy admirado Galdós, tuvo un éxito de público que radicó más bien en lo que en ella había de escandaloso, de crítica firme y decidida contra un estado de cosas y también de evidente y morbosa voluptuosidad. Esto, la voluptuosidad morbosa, es algo que sí rescata Quiñones en su lectura, pero silenciando lo que también está

en *La Regenta:* la angustia ante una educación y unos usos sociales donde amor, sexo y matrimonio parecen incompatibles, donde el placer sexual pertenece a la esfera del pecado, y donde la sexualidad y la sensualidad, reprimidas y frustradas en un medio hipócrita y corrupto, se degradan y pervierten, problema éste que acució al propio Alas.

De esta complejidad de Clarín y de la novela clariniana se prescinde en *La visita,* donde Quiñones efectúa una lectura de *La Regenta* que no se sostiene a nivel crítico, pero sí dentro de la ficción, de su ficción[50].

La primera razón de esta tergiversación, como hemos apuntado, reside en que Quiñones necesita irremisiblemente cambiar las cosas para poder dar verosimilitud a su propuesta. Hasta aquí, su necesidad es literaria, narrativa. Pero creo, además, que hay otra razón que explica la visión que se ofrece de *Clarín,* una razón que excede lo literario y se adentra en el terreno de lo autobiográfico, de lo personal. En efecto, Quiñones ha declarado que esta visita de Proust a *Clarín* se inspira en gran medida en la relación que él sostuvo con Jorge Luis Borges: una relación de admiración literaria que hizo que Borges y Quiñones pudieran entenderse y respetarse más allá de las notorias divergencias ideológicas. Ésta es la conclusión a la que finalmente llegará en la novela Proust. Ahora bien, el sesgo neocatólico que se imprime aquí a *Clarín* no procede de

---

[50] Así, por ejemplo, como ya vimos, Quiñones sostiene, dentro de su novela, que Ana Ozores estaba en realidad enamorada de Fermín de Pas, el sacerdote, cosa que no es exactamente así: quien está enamorado de Ana es Fermín, y el drama de Fermín, que desencadena la tragedia, radica precisamente en que ella no le corresponde con humano amor, en que a ella le asquea y aterra la sola posibilidad no de concebir sino de suscitar un amor blasfemo. Para mayor inri, el drama de Ana reside en que se enamora de Álvaro Mesía, un tenorio vulgar, un hombre mezquino y cobarde que la seduce por pura vanidad, que nunca está a la altura de la sinceridad y autenticidad del amor de ella, y que lo convierte en una aventura vulgar degradándola a ella ante la sociedad y ante sí misma. También sostiene Proust en *La visita* (cfr. págs. 101, 134) algo insostenible fuera de ella: la ausencia de homosexualidad en *La Regenta,* una novela donde la sexualidad ambigua está en posición muy evidente al principio y al final del texto, encarnada en el monaguillo Celedonio, además de aparecer en posición central asociada a la exuberante Obdulia Fandiño. Claro que la homosexualidad no es el tema central de *La Regenta,* sino una derivación secundaria del gran tema de la sensualidad frustada y pervertida, y en este sentido la novela de *Clarín* está lejos de la obra de Proust, donde la homosexualidad masculina y femenina, ligada al problema del amor y los celos, de la realidad y la apariencia, es central no sólo en *Sodoma y Gomorra* sino también en *La Fugitiva* y *Albertina desaparecida.*

Borges, sino de la contaminación de *La visita* con otro texto (y otro contexto) de Quiñones: un relato breve que se titula "Los perdedores" y que está incluido en *El coro a dos voces* (Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997). En este cuento se presenta cómo el personaje Joaquín Quintana, *alter ego* evidente de Quiñones, visita al erudito don Marcos para recabar información histórica en la que basar un relato que piensa escribir, y lo que se muestra es cómo esos dos personajes, más allá de su común amor a la ciudad, que es la ciudad de Cádiz, no pueden salvar las barreras ideológicas que los separan: Joaquín Quintana ve en don Marcos (trasunto de César Pemán), aunque luche por evitarlo, la encarnación de la España inquisitorial, oscurantista, torturada, envidiosa, antivital y represiva, absolutamente contraria a su propia cosmovisión. Este cuento, que traduce a literatura las relaciones reales entre Fernando Quiñones y el sector de eruditos ultracatólicos y ultraconservadores de la ciudad de Cádiz, nos sirve de prueba para mostrar cómo la propia sustancia vital del escritor se trasvasa a *La visita* poblándola de vivencias y fantasmas que, en última instancia, no son de Proust ni de *Clarín* sino de Quiñones mismo.

La cita de varios pasajes de "Los perdedores" puede servir para dibujar el perfil de Quiñones frente al catolicismo:

> Y también había llegado a conocerse el visitante [Joaquín Quintana, *alter ego* de Fernando Quiñones] una ya automática inclinación suya, casi maníaca en ciertos casos y arbitraria en otros: la de escogerse protagonistas para la ojeriza que le profesaba a cuanto emanase de cierto emporio en Roma, todo un vistoso laberinto de sacralizados oros e intereses, mármoles y supercherías, con un historial en el que, según las malas ocurrencias del visitante, un Juan XXIII y algunos personajes como Francisco de Asís o Teresa de Ávila parecían o eran acogedoras excepciones, [...] unos seres inmediatos a cualquier bondad y ajenos a toda clase de intolerancias y de pompas [...]
>
> Con el amor propio en horas bajas, y en alas también de un estímulo nacional tan solvente y eficaz como la envidia, el visitante se notaba igual que un proscrito entre las confortadas muchedumbres mundiales de creyentes, fuera de tiempo y de lugar para ser uno de ellos y, muy probablemente, con el nacimiento equivocado de siglo, de país y de iglesia, en el caso de España tocada todavía por marcas y recuerdos (o así se lo hacían ver al visitante sus funestas aberraciones) de las pautas y el sano espíritu de la Contrarreforma [...]
>
> [...] aunque también ahora [...] volviera a parecerle entre grotesco y repulsivo, en un auténtico sentir religioso, lo que muchos de sus rectores y sus-

> criptores llamaban exactamente el Negocio de la Salvación, dotado por lo visto con una hoja de Haberes acrecentables incluso con dinero contante, hacia la utilitaria transacción personal de un Cielo que, para los más de sus ávidos y futuros inquilinos, parecería la rentable finalidad mayor, si no la única, de sus conciencias místicas.
>
> [...] Y, al cabo de tanto tiempo, al visitante le divertía y le admiraba (no sin un antiguo eco de malestar) [que] le resultara un desbarajuste tragicómico que el hecho de la muerte, y aun su sola idea, llenasen de inmediatos pánico y desolación a la devota mayoría [...] Desolación y pánico [...] que al lerdo, al indigno criterio del visitante, le parecían pruebas de lo hueco del montaje imperante y de sus promesas: de un esencial descreimiento en otra vida.
>
> [...] A juicio de tan animados y caritativos espíritus, empezando por el Gran Infalible, incluso la posibilidad de un Dios desasido de las ordenanzas y buscado en versión personal, el "Dios que se lleva y que se hace" como lo tanteó el poeta, resultaba otro desatino de paganos, impiedad insumisa y, más que irresponsable, aborrecible[51].

Resulta tremendamente interesante ver cómo no sólo el estilo de este cuento (cuya primera versión es de 1987 y la definitiva de 1995) coincide con el de *La visita* (narrador en tercera persona, relato en pasado, introspección en estilo indirecto), sino también cómo el narrador designa a sus protagonistas con sustantivos genéricos (el visitante/el anciano) que son los mismos que aparecen en esta última novela (el visitante, el viajero/el hombre), fenómeno que documentamos en otros relatos de la colección. Por lo demás, no es casual el hecho de que las primeras reflexiones que se hacen en *La visita* sobre España, desde el punto de vista de Proust, apunten precisamente al atraso oscurantista e inquisitorial[52], y resulta sintomático ver cómo Quiñones escoge como protagonista de la ojeriza que le inspira el catolicismo precisamente a *Clarín:* aunque esto nos parezca históricamente tan injusto, vemos en ello la mezcla de una apasionada

---

[51] "Los perdedores", en *El coro a dos voces,* ed. cit., págs. 232-234.

[52] "Al rato de pasar la frontera, ya notó él que en mucho de cuanto le llegaba a los ojos gravitaba un aire de atraso, y esto sí que no eran prejuicios ni obsesiones literarias suyas: no había más que mirar" (pág. 17). "En verdad, la España como él decía, nunca había supuesto una atracción para el viajero (...) Le impresionaba a distancia, sin gustarle, sabedor de que estaba allí mismo, al pie de su país, pero sintiéndola remota y como transmarina, africana" (pág. 19). "Le chocaban aquel país y sus durezas, la España penitencial de la Contrarreforma con su pintura y sus místicos y sus ritos, tocado todo de una religiosidad sombría y fanática" (pág. 20).

aversión personal que tiende a buscar "cabezas de turco" con una necesidad narrativa evidente (la de silenciar a *Clarín* para que sobre su silencio pueda prosperar una construcción –o deconstrucción– diferente de la Regenta).

De alguna manera me parece que era inevitable que el enfrentamiento entre *Clarín* y Proust se montase en torno a la religiosidad y a la moral, pues no podía montarse de manera sostenida sobre la estética, ya que ambos procedieron sutilizando el realismo psicológico e introspectivo y ambos comparten un lirismo de tipo intelectual, ni sobre la política, ya que ambos fueron liberales progresistas de origen y convicción burguesa, más elitista aún en el caso de Proust. En cambio, difirieron en cuanto que *Clarín* fue siempre, como señaló Gonzalo Sobejano, un moralista, mientras que Proust fue ante todo un esteta. Aquí es interesante señalar la relación entre Quiñones, *Clarín* y Proust. Los tres comparten su adscripción a lo que de una manera amplia podemos llamar estética realista y también un culturalismo de base, pero con grandes diferencias temperamentales. *Clarín* fue un moralista en quien idealismo y realismo convivieron de manera dialéctica y agónica. Su carácter es el más alejado del de Quiñones, y en consecuencia esto explica también que el gaditano apenas desarrolle la intimidad y el punto de vista de *Clarín*[53]. La postura de Proust, en cambio, es la de un moralista a la francesa: un explorador de la psicología individual y social. Ahora bien, su sensibilidad exquisita y aristocratizante, su hipersensibilidad egocéntrica y neurótica, su idealismo artístico tan nutrido en principio de la sensibilidad de Ruskin, tampoco son los de Quiñones, cuya obra muestra un temperamento híbrido de cultura y popularismo y una ideosincrasia hedonista, gozosamente carnal. Hay, sí, como ya dijimos, un idealismo en Quiñones, pero de corte vitalista, pagano y sensual, muy unido a la naturaleza y a la libertad de la carne, a una cordialidad impulsiva, instintiva, desde la que se diviniza el sexo y la energía vital y cordial del ser humano. Esto es lo que se proyecta en las aventuras eróticas de Guillermo Dufour-Weil, un personaje ni clariniano ni proustiano, sino absolutamente quiñonesco. Y esto es lo que se proyecta, en general, en las múltiples aventuras eróticas que recoge *La visita*.

---

[53] En realidad, el punto de vista de *Clarín* sirve, a lo largo de casi toda la novela, para ensalzar a Proust (su cultura, su inteligencia, su buen sentido).

Llegados a este punto, en que hemos visto cómo trata Quiñones a su personaje *Clarín* y por qué, resta ver cómo presenta a Proust. A este respecto llaman la atención dos cosas. En primer lugar, el hecho de que casi todos los personajes relacionados con Proust que el narrador desarrolla con extensión son inventados, y no se corresponden ni con las personas reales de que dan cuenta los biógrafos proustianos ni con los personajes que el francés creó. Hay, sí, parecidos y resonancias más o menos puntuales o sostenidos, pero nada más. Quiñones apela a un afán de discreción que le lleva a cambiar los nombres, sobre todo de los personajes más negativos, por consideración a sus posibles descendientes. Esta explicación me parece una coartada, pues a estas alturas esos descendientes franceses deben de estar muy curados de espanto, habida cuenta del tratamiento que dispensara Proust en su día a las gentes de la esfera en que se movió. No. La razón de estos cambios de nombre es otra: el escritor necesita alzar su propio mundo, y dado que sería empresa imposible superar a Proust en su propio campo, en el retrato de sus propios personajes, Quiñones necesita inventar otros[54]. Y si no escoge literaturizar a las personas reales que convivieron con e inspiraron a Proust es porque realmente el gaditano se ha inclinado por la ficción, que es su terreno, y no por la biografía, habida cuenta, además, de que ya existen excelentes biografías de Proust (las de George Painter y Ghislain de Diesbach, sobre todo[55]) que incluso tienen un pulso marcadamente literario, ensayístico.

El segundo aspecto que nos llama la atención en lo que al tratamiento de Proust se refiere es que Quiñones va trazando su retrato a partir de su supuesta biografía en un sentido bastante preciso. En efecto, Quiñones le resta ambigüedad cuando presenta a un Proust que en su fuero interno se sabe y se reconoce homosexual, aunque desearía no serlo. Las peripecias amorosas concretas que se le adjudican son inventadas, pues de la vida sexual de Proust es poco lo que se sabe con certeza en comparación con lo que se le atribuye. Pierre-Louis Rey dice a este respecto, en palabras altamente sugestivas, que "Quant à sa vie sexuelle, elle se résumerait à ses fantasmes... ou à ceux du lecteur"[56], y

---

[54] Lo mismo ocurre con los espacios. Quiñones, por ejemplo, renuncia a describir la catedral de Oviedo so pretexto de que Proust rehusa ver el edificio real porque prefiere conservar su imagen tal como la recreó *Clarín* en *La Regenta*.

[55] George Painter: *Marcel Proust. Biografía* (1959), Madrid, Alianza, 1972, 2 vols. Ghislain de Diesbach: *Marcel Proust* (1991), Barcelona, Anagrama, 1996.

[56] Pierre-Louis Rey: op. cit., pág. 85.

Ghislain de Diesbach afirma con agudeza no exenta de gracia que, en cuanto a su sexualidad, su actitud fue la de negar "la verdad con tal vehemencia e indignación que acabó dándose la paradoja de que en París todo el mundo creía en su homosexualidad menos él"[57]. Quiñones sin duda moderniza al personaje al hacerle consciente de su situación[58], pero hay algo más.

Más importante que la dilucidación de la vida sexual del personaje es otro hecho evidente que se desprende de la forma en que Quiñones lo recrea: me refiero a que el Proust quiñoniano es un personaje mucho más noble, transparente y directo que el Proust real. En efecto, el Marcel Proust histórico, tal como se desprende de la biografía de Diesbach, tuvo una personalidad compleja y atormentada, varios de cuyos aspectos resultan, más allá de patéticos, francamente repulsivos: así las astucias del enfermo que desde su infancia deliberadamente se vale de la compasión que suscita para forzar la voluntad ajena, y que se ampara en su enfermedad, más fingida a veces que real, para gozar de un estatus aparte, eximido de responsabilidades y compromisos (aspecto éste que tanto recuerda a Juan Ramón Jiménez). Tampoco resulta nada edificante el Proust que se arrastra literalmente para conseguir los favores de los poderosos para luego llevar a cabo una feroz venganza literaria que, por muy artística que sea, no encubre su doblez moral, ni el Proust enfermizamente posesivo, el celoso patológico que intentaba aislar y asfixiar a todo aquél que le interesaba. De alguna manera sorprende lo que escribiera un Marcel adolescente en una encuesta que le pasó su amiga Antoinette Faure, cuando a la pregunta "¿Qué falta le parece más disculpable?" contestó "La vida privada de los genios". En fin, su amigo y tal vez amante Lucien Daudet resumió esta cuestión al decir que "No hay que olvidar que la bajeza forma parte de su genio"[59].

Todas estas facetas oscuras del carácter proustiano, tan repulsivas como sugerentes, están ausentes del retrato que traza Quiñones. Tal vez

---

[57] Ghislain de Diesbach: *op. cit.*, pág. 11.

[58] De todas formas, encuentro contradictorio que Quiñones ataque, por medio de Proust, la pudibundez que lleva a *Clarín* a evitar las escenas francamente sexuales: contradictorio porque Quiñones ofrece relatos de sexo heterosexual explícito, pero en cambio evita las escenas "fuertes" de tipo homosexual. Así incurre en algo muy parecido a lo que critica en Alas.

[59] Carta de Lucien Daudet a Robert de Saint-Jean, 14 de enero de 1937. *Apud* G. de Diesbach: *op. cit.*, pág. 12.

esto se deba a que el propio Proust desarrolló su lado oscuro y perverso en su propia obra literaria, como explica G. de Diesbach:

> Otro interés de la obra, comparada con la vida de su autor, reside en que Proust ha puesto en sus personajes mucho de sí mismo, sobre todo en los más ridículos u odiosos, denunciando en ellos los vicios y defectos que temía poseer y, merced a tal exorcismo, convirtiendo a algunos de ellos en otras tantas caricaturas de su personalidad[60].

Siendo esto así, es evidente que Quiñones necesita moverse en otra dirección, pues sería ingenuo intento el de emular al genio en su propio terreno. Pero junto a esta explicación se nos ocurre otra: la de que el Proust quiñoniano, que hemos defininido como mucho más noble, transparente y directo que el real, recibe estos atributos no de las biografías de Proust, no de las obras proustianas, sino del carácter del propio Quiñones, mucho menos neurótico y mucho más benévolo. De hecho, notamos algunas similitudes biográficas entre Proust y Quiñones que de distintas maneras subyacen en *La visita*. Aparte de las comunes experiencias de escritor (el terror a la página en blanco, las dudas, la consciencia de que un escritor siempre se proyecta en sus personajes, el sentimiento de culpabilidad derivado de perder el tiempo, etc.), tenemos que aunque Quiñones no fuera homosexual, como Proust, sí desarrolló el tema de las experiencias homosexuales y de los sentimientos bisexuales en su literatura[61]. Luego, es curioso que Quiñones desarrolle en *La visita* el amor que sintió Proust hacia su abuela Adela mucho más que el que le unió a su madre (Quiñones no conoció a su madre, pero sí estuvo muy unido a su abuela). Similares fueron las experiencias que tuvieron Proust y Quiñones de la milicia, en cuanto que descubrieron que en el ejército también había militares cultos y comprensivos. Y el afán de literaturizar la tierra natal de la infancia es también un rasgo común, un rasgo que en *La visita* se manifiesta en algunas menciones a Cádiz que son un homenaje evidente por parte de un escritor empeñado en dejar constancia de que Cádiz también existe (cfr. págs. 19, 56-57, 176-177, 318).

---

[60] G. de Diesbach: *op. cit.*, pág. 10.

[61] Así, véanse algunas experiencias de Hortensia Romero en la novela homónima, y varios cuentos de los contenidos en *El coro a dos voces* ("Hoy playa no", "La libertad", "El noroeste", "La rosa y el viento", "La visita real", "El baile").

Por otra parte, si Quiñones ha optado por eliminar lo más negativo, también encontramos que ha prescindido de los aspectos más cálidos de Proust: de ese lado profundamente desvalido e hipersensible, de ese Proust niño apegado a la madre cuya delicadeza sensitiva, intuitiva, lucidísima y vulnerable se traducirá en el Proust lírico. Más aún, encuentro tremendamente sintomático el hecho de que Quiñones desarrolle en su personaje un encono hacia la madre superprotectora, un disgusto con respecto a su propia dependencia materna, que se traduce en pequeñas crueldades hacia la progenitora. En realidad, da la impresión de que el Proust quiñoniano es un personaje que, en trance de descubrirse literariamente, está también en trance de definitiva maduración afectiva en lo que respecta a un distanciamiento del regazo materno propiciado por el viaje[62], por la inmersión en un país como España, con una naturaleza, una cultura y unas gentes mucho más recias y "viriles" que el mundo exquisito, cosmopolita y feble de Francia. A este respecto encuentro en la novela de Quiñones una constelación simbólica asombrosamente coherente, que no creo que haya surgido de manera consciente sino más bien intuitiva.

En efecto, hay dos motivos recurrentes en *La visita* en relación con Proust: de un lado, el motivo del oso muerto, que surge como noticia comentada por Lola Uría[63], y de otro el motivo del lobo, asociado a la memoria de Proust, del Proust niño que a través de una iglesia que se llama Saint-Loup-de-Naud recuerda el temor que le inspiraba el animal, al que asociaba a un fraile siniestro[64] de una manera que recuerda no las

---

[62] Así se formula expresamente: "Sí: ese viaje iba a ser otra muestra de su voluntad, de su propia capacidad de decisión frente al dominio de la madre y a las calladas y afectuosas pero evidentes descalificaciones del padre, para quien el único hermano, dos años más chico, Roberto el médico, era un ejemplo de cómo ha de actuar un joven en cualquier circunstancia" (pág. 55). Curiosamente, el hermano de M. Proust, Robert, no era menor sino mayor que él.

[63] "Como llegada desde otras épocas, o de algún remoto país salvaje, le atraía ahora la noticia, dada a los postres por la señorita Uría, de que en la víspera y después de una persecución larga, peligrosa y sangrienta, había sido muerto un oso, a escopetazos y a palos, en las calles de un villorrio cercano a la ciudad [...], una escena como importada de la Edad Media" (pág. 56).

[64] "Un lugar, Saint-Loup, del que conservaba intacta la impresión con que, de cuatro o cinco años, lo hechizó ese nombre de San Lobo (y más, aplicado a una iglesia), hasta temer el niño ver a la fiera acechándolos en dos pies con hábito y capuchón de monje, tras cualquier árbol próximo, así como su capacidad de sugestión creyó oír allí cantos gregorianos donde sólo se escuchaba el viento" (pág. 156).

fobias de Proust sino las de Quiñones[65]. Al final de la estancia en Oviedo, ya en el tren de regreso, en el compartimento donde viaja Marcel entra un cazador con un lobo muerto (cap. X, págs. 323-324). Todo esto resulta muy interesante porque ambos animales, el oso y el lobo, pertenecen a la constelación simbólica de la madre:

> En los sueños la madre viene simbolizada a veces por el oso. El animal representa entonces "todos los instintos que el soñador ha concentrado y proyectado sobre la madre: el oso es una personificación de su fijación infantil sobre la imagen maternal. Que el oso permanezca como animal instintivo por excelencia quiere decir que los instintos del soñador no se han desarrollado aún, resultan todavía primitivos y están enteramente gobernados por el deseo infantil de ser mimado y acariciado". A veces es el lobo, el gran lobo malvado, el que puede contener una alusión a la imagen maternal. "Inquietante, feroz, predador, voraz, coloca al soñador frente al carácter contradictorio de los instintos, pues el deseo de ser mimado y protegido por su madre tropieza precisamente con lo opuesto, el furor indomable y la aspereza ardiente de los instintos"[66].

De alguna manera parece que la trayectoria del Proust quiñoniano se contiene en estas dos imágenes y va del oso, imagen materna protectora[67]

---

[65] "[...] desde aquellos lances juveniles, el rechazo que el visitante sentía hacia el caballero se basaba, sobre todo, en el hecho de que don Marcos fuese persona célebremente dada a misas y cofradías, triduos y novenas, adoraciones nocturnas, procesiones: hombre, en fin, devotísimo infaltable a ritos y ambientes de los que el visitante sólo podía guardar memorias resentidas, como las de un forzoso dispositivo o cepo de tedios, infundios y rutinarias prácticas piadosas, respaldadas por amenazas y castigos que, entre los suyos y en el colegio de religiosos, le aburrieron y ensombrecieron bastantes horas de niñez, hasta que pudo huir de ellas" ("Los perdedores", en *El coro a dos voces*, ed. cit., págs. 230-231).

[66] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *op. cit.*, pág. 676. Se encuentra este pasaje en la entrada "Madre", epígrafe 5. Las citas entrecomilladas proceden de Gerhard Adler: *Études de Psychologie Jungienne,* Ginebra, 1957.

[67] La asociación entre el oso y la madre naturaleza llega a formularse explícitamente en la novela: "Oviedo es una vaquera en madreñas -se le ocurrió- [...]: cabecera de un principado antiguo y con una cultura urbana al día, pero bien cerca aún de la madre campesina, de aquella naturaleza abrupta, percibida ya por el viajero desde el tren, con el oso recién muerto casi a las puertas de la ciudad y el agreste mundo rural que la penetraba, que asomaba sus montes húmedos al fondo de cualquier calle y volcaba en El Fontán sus abundancias y sus gentes" (pág. 151). El oso asociado al primitivismo y lo fantástico reaparece luego (pág. 193), y termina uniéndose, junto con otras imágenes más, a la del lobo (pág. 325).

ya muerta, al lobo, imagen de la madre aterradora que al final de *La visita* aparece muerta también. Esto enlaza con la biografía del Proust histórico, a quien aun siendo ya adulto su madre llamaba "mon pauvre loup"[68], y que como escritor empezó a despegar literariamente después de la muerte de su madre (ocurrida en 1905), tras una depresión que le mantuvo hospitalizado y de la que saldrían primero el *Contra Sainte-Beuve* y luego *la Recherche*... Y esto enlaza con la sensibilidad del propio Quiñones, que asocia la España primitiva al oso y al lobo ("todo llegaba a sumarse para que el viajero creyera ver de súbito en ese lobo muerto una imagen de aquellas tierras largas, Pirineos abajo y hasta el Sur", pág. 324), y que de alguna manera certifica, al final de la novela, la muerte de esa madre patria oscura y aterradora (pero amada también, y defendida) que se cifra en el Greco, "estampa de lo que empezaba a morir, una intransigente, violenta España lúgubre, orgullosa, y hostigada, saqueada, aunque difamada también por las políticas de un mundo creciente en otras direcciones [...]; los intereses tejedores de una historia negra pronta a morder, hasta acabarlo, en el vasto cuerpo desparramado por medio mundo, con tierras de Iberia entre las uñas de los pies" (págs. 321-322).

Frente a las imágenes maternas (femeninas) negativas del oso y el lobo, cuyas muertes marcan el proceso de independización y maduración vital de este Proust en trance de convertirse en gran escritor, Quiñones alza otro episodio fuertemente simbólico. Nos referimos a aquél en que *Clarín* y Lola Uría le llevan a la taberna de Cardín, el viejo curandero (cap. IX, págs. 270-277), que hasta cierto punto podría parecer un personaje del ovetense Ramón Pérez de Ayala. Su taberna, una especie de gruta empotrada en un lienzo de muralla como "una angosta intrusión de la naturaleza entre las casas" (pág. 270), funciona como un espacio preternatural y mágico que engendra "un tiempo detenido, una relajante sensación de equilibrio y de entendimiento con el mundo y con sus raíces" (pág. 274). Aquí aflora el Quiñones telúrico del que antes hablamos, y es curioso que sea este Cardín el que le dé a Proust

[68] Cfr. Pierre-Louis Rey: *op. cit.*, pág. 59. Esto se recoge también en *La visita*, en un pasaje donde se contrasta la seguridad en sí mismo que le infunde a Proust su abuela con la debilidad que le fomenta la madre, que le llama "pobre lobo mío" (cfr. pág. 27).

un talismán de aspecto ancestral para infundirle salud[69]. De alguna manera los símbolos maternos negativos son sustituidos por un híbrido de imagen femenina (la gruta) y masculina (el viejo sabio), que se sitúa al final del viaje iniciático del protagonista. Es justo después de esta visita (pág. 278) cuando Lola Uría, como una sibila, vaticina el gran futuro que le espera al joven escritor con palabras de las que luego se hará eco el epílogo.

En suma, y volviendo a retomar nuestro hilo, este Proust de Quiñones, humanamente mejorado y literariamente idealizado por omisión de bajezas, hasta cierto punto "virilizado" por independización de la madre, nos recuerda, con respecto al modelo real, la diferencia que va del boceto de Proust que pintó Jacques-Émile Blanche, donde se ve una cabeza adelantada que emerge de una espalda encorvada, un rostro de ojos enormes y ojerosos, y una mirada donde se mezcla la impresión de avidez acechante con fijeza desamparada, y el retrato final, donde se ve un Proust erguido, mucho más distinguido, elegante, distante y sereno. El pintor Blanche siempre prefirió el boceto. A Proust, en cambio, le gustó mucho más el retrato definitivo, del que nunca se separó y que realmente representaba lo que quería ser, la imagen plástica que de sí quería que perdurase: un Dorian Gray inmóvil en la juventud, inmutable en la belleza, un estilizado caballero artista, un escritor elegantemente mundano. En la semblanza de Quiñones me parece advertir, de manera similar, la misma intención estilizadora surgida desde la complicidad entre escritores. Más aún, creo que Quiñones, que estaba ilusionadísimo con esta novela, que llegó a presentar al premio Nadal, quiso dar a través de ella una última imagen de sí como escritor culto, intelectual y cosmopolita, que corrigiese el estereotipo de escritor popular, popularista, con el que se sentía en cierto modo disminuido, rebajado, ante los ojos de un público y de una crítica llenos de prejuicios que nunca han sabido valorar en su justa medida el valor estético y la honda humanidad de textos como *Las mil noches de Hortensia Romero* (por no citar su novela más valorada, *La canción del pirata).*

---

[68] El propio Quiñones tenía sus fetiches, entre ellos dos huesos de corvina montados en plata, que llevaba al cuello y que en la zona de Cádiz se considera que dan suerte. En sus últimos tiempos consumía unos polvos de aleta de tiburón difíciles de conseguir en España, convencido de que aliviaban los padecimientos de próstata.

III.3.4. La "regentización" de Proust y de *Clarín:* de la ficción a la alegoría.

Llegados a este punto nos queda abordar una cuestión que hemos reservado para el final. Si, como hemos planteado anteriormente, *La visita* ofrece una relectura de *La Regenta,* no es menos cierto que la novela de *Clarín* se refleja en la de Quiñones de otra manera más sutil, pues la heroína clariniana se va a proyectar en los protagonistas quiñonescos, y su historia va a contaminar especialmente la historia de Proust.

Efectivamente, hay un nivel de *La visita* donde la Regenta funciona como un símbolo enigmático. En efecto, el personaje Proust la ve como quintaesencia de la feminidad, hasta el punto de que acaricia la idea de que ella, "la Ana que le había puesto ante los ojos el hombre que podía estarle esperando" (pág. 15), pueda hacer surgir en él el hombre que tal vez subyazca por debajo del homosexual:

> Captado por la viva pintura de Ana Ozores en *La Regenta* [...] se preguntaba el viajero todavía, aunque sin mucha confianza, si una mujer [...] con los atractivos, la inquietud y aun el morbo de Ana *la Regenta,* podría hacer de él un marido, imperfecto quizá pero aceptable, y neutralizarle en buena parte, o casi del todo, su querencia a los varones (pág. 102).

Más adelante se produce una identificación entre Ana Ozores y Marcel, que es denominado el Regento primero por *Clarín* (pág. 34) y luego por sí mismo (pág. 246). En este punto la Regenta no es ya sinónimo de la mujer por antonomasia sino de la delicadeza y la fragilidad asociadas a la feminidad de una sexualidad reprimida y sin embargo punzante, hiriente, imperiosa. Identificada la Regenta, quintaesencia de la feminidad, con Proust, el hombre no ya afeminado sino femenino, no puede extrañar que Quiñones recree la famosa escena clariniana del balcón, pero no con Ana y Álvaro sino con Proust y Rodrigo Suárez, un joven poeta inventado por Quiñones (cap. VII, pág. 229). Ahora no se trata de que un seductor logre rendir al fin la resistencia de una mujer largamente deseada, sino que se trata de dos jóvenes homosexuales que se desean tanto como se temen y le temen a la pasión devoradora, arriesgada y a destiempo. Posteriormente (y no antes) se reproduce la escena del banquete en que Mesía aproxima su pie al de Ana Ozores, trasvasada a Rodrigo y Marcel (cap. VIII, pág. 236). Mucho antes, al principio de *La Visita,* se había producido una asociación entre los nombres de la Regen-

ta y de Rodrigo (cap. III, pág. 69), y antes aún entre la Regenta y Regina (cap. I, pág. 15), el personaje quiñoniano que traduce a la Albertina que creó Proust como trasposición de sus amores y tendencias homosexuales. Por último, Proust llegará a percibir a *Clarín* como Regento también, aunque en este caso la homologación no se produce en el plano de lo erótico sino en el de las contradicciones vitales irresolubles. En suma resulta que la invisible Regenta se proyecta en dos hombres (tres en realidad) bien distintos aunque coincidentes en varios puntos: la sexualidad medrosa, la contradicción vital, la naturaleza enfermiza, y la vocación literaria. Es aquí donde desde mi punto de vista reside la recreación más interesante que hace Quiñones de Ana Ozores: en su transexualización, en el hecho de que la mujer que comenzaba formulándose como quintaesencia de la feminidad en última instancia tenga o parezca tener una sustancialidad masculina... y literaria. Esta Ana Ozores, personaje doblemente literario, parece sintetizar en sí no sólo los dos sexos (femenino y masculino) sino también los dos extremos que convergen en la creación y la constituyen: la ficción y la realidad, la historia y la literatura, la observación y la fantasía.

Si lo vamos a ver, la historia que nos cuenta Quiñones es la de un escritor, Proust, que va en busca de una mujer ideal que considera real, y a la que en realidad no consigue ver, pero que descubre en sí mismo. ¿No puede ser esto interpretado como una alegoría del arte, ideal que el artista quiere realizar y cuyo logro no consiste en la consecución de algo que esté fuera sino en la plasmación de algo que está dentro del propio artista? Y si consideramos que esta mujer perseguida y buscada es ante todo la creación de otro escritor, ¿no podemos ver aquí una alegoría de la literatura no ya como escritura sino como lectura y reescritura, como diálogo personalísimo e intransferible con la tradición? Estas reflexiones nos conducen ya al final de nuestro estudio.

IV. Retorno al origen y transfiguración final: de Borges a Borges, una novela escrita para eruditos, críticos y escritores

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo *La visita* de Quiñones surge de una vivencia literaria en un cónclave literario –la estancia en Oviedo como jurado de un premio de narrativa–, se mezcla con una

vivencia autobiográfica –una amistad entre Quiñones y Borges– y termina en una relectura y reescritura de una novela canónica, de una obra maestra –*La Regenta* de *Clarín*–, a través de la reinvención de un escritor más canónico y universal aún, Marcel Proust. Hemos visto igualmente cómo para efectuar esto Quiñones ha buceado en su propia historia y cosmovisión, retrotrayéndose a los inicios de su carrera literaria y proyectando en esta novela no sólo su relación con Borges sino también su relación, desde finales de los 40, con una España ultracatólica, con el catolicismo y con la religiosidad. Y, en fin, hemos apuntado de qué manera estas vivencias condicionan su reelaboración de un *Clarín* archirreligioso y negativo, de un Proust humana y literariamente idealizado, de una novela leída en lo que parece clave naturalista pero que podría también interpretarse en clave de materialismo idealizado, y de una heroína que al fin representa la literatura misma. Todo ello se efectúa dentro de una novela que es un viaje iniciático del protagonista y que culmina con un descubrimiento que es válido para Proust y para Quiñones: el de la literatura, el de la obra literaria, como justificación vital, como única religión para el escritor, como única manera de vencer el tiempo, de dotar de un significado a la nada cotidiana, de eternizar el instante y de aspirar tal vez a una vida más allá de la propia muerte. Tal reflexión lleva al escritor a sus orígenes literarios en un momento en que el hombre Fernando Quiñones, seriamente enfermo, se enfrenta a su propio final. Todos estos elementos confieren a *La visita* un extraordinario significado creativo y emocional. Pero aún hay más.

La visita no sólo es una novela extraordinariamente compleja sino también sorprendentemente mistificadora, en cuanto que ofrece una imagen tan falsa como creativa, tan embustera como personal, de Proust, de *Clarín*, de *La Regenta*. Todo ello nos lleva a una curiosa conclusión: este Quiñones prodigiosamente mistificador, este fabulador embustero y sin embargo sincerísimo está procediendo en la recta final de su carrera literaria como el escritor que le dio el espaldarazo en sus inicios: como Jorge Luis Borges. De hecho, este Quiñones que metódica y concienzudamente reescribe *La Regenta* parecería sacado de las *Ficciones* borgeanas, como aquel personaje del argentino que un día reescribió el *Quijote* y que sin embargo no era Cervantes y no había leído la historia del caballero manchego. A Quiñones, en sus últimos tiempos, le tiró cada vez más no sólo la literatura fantástica y culturalista sino también la impostura, la inocente invención en artículos periodísticos y en conver-

saciones improvisadas de erudiciones falsas que él aportaba al mundo de noticias verdaderas con la traviesa euforia del niño que miente y la satisfacción intensísima del mágico fabulador adulto, del *Tusitala.* Éste era el título que tenía previsto para una colección de cuentos que no ha llegado a ver impresa, y no sé si dejó concluida.

En fin, como dijera en bellas palabras Juan Eslava Galán, *La visita* es una metáfora y un homenaje a la novela sin fin[70], a la escritura que brota incesante de la propia escritura. Fernando Quiñones nunca quiso escribir una autobiografía o unas memorias, pero impregnó sus ficciones de autobiografismo. A lo largo de su carrera literaria podemos percibir dos Quiñones: el más impulsivo y vitalista, que se traduce a sí mismo en sus universos populares, magníficos, sincerísimos, y el más reflexivo, metaliterario, intelectualista, no menos interesante. Ambos Quiñones convivieron hasta el final, como demuestra *El coro a dos voces,* pero en el estricto final de *La visita* ya no encontramos al vividor sino al fabulador puro, no ya la carne palpitante y mixta de Fernando Quiñones sino la osamenta, la urdimbre intelectual de un Quiñones borgeano.

En esta clave creo que hay que leer *La visita* para disfrutar enteramente de la última novela publicada por un escritor que siempre navegó por libre, que nunca se conformó con los mares conocida y reconocidamente cartografiados, y que al final apostó por algo radicalmente distinto a lo que hasta entonces había hecho. Algo que, por encima de una novela histórica al uso, es un ejercicio concebido, me parece, mucho más para un público compuesto por eruditos, críticos y escritores, que para la "mid-cult". Desentrañar *La visita* supone un placer y un reto que invitamos a compartir como último homenaje, y homenaje merecido, a Fernando Quiñones.

[70] Extraigo la idea de la crónica de E. M.: "Quiñones cambia la luz de Cádiz por el gris de Oviedo", art. cit.

Ante la reedición de *La gran temporada*

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO
Universidad de Cádiz

La fiesta de toros tiene una larga tradición como fuente posibilitadora de tramas y argumentos para la narrativa hispánica. Una serie de títulos de ambientación taurina jalonan los dos últimos siglos de la historia de la literatura. La tauromaquia ha suministrado, pues, ambientes, personajes y conflictos con los que configurar cuentos, relatos y novelas, desde los años románticos hasta las fechas más recientes. Durante ese largo recorrido el mundo de los toros y los colindantes con él han sufrido diversas vicisitudes que no han podido menos que proyectarse hacia el exterior, al tratarse de un espectáculo que conlleva una gran participación pública y despierta pasiones encontradas entre partidarios y detractores de la propia fiesta o del papel desempeñado por cualquiera de los diversos protagonistas de la misma.

Así unos narradores han acudido al tema taurino en unas ocasiones en las que la fiesta estaba en pleno apogeo, con diestros triunfadores, convertidos en ídolos de los públicos en una atmósfera de contagioso entusiasmo. En otros casos, al estar el espectáculo en un momento más crítico y apagado, la tauromaquia ha dejado traslucir en mayor medida los aspectos negros y negativos siempre latentes en ella. La mirada del escritor no ha contado con un material inmóvil, pues a pesar del aspecto cerrado que le puede prestar la estricta sumisión a sus rituales y tradiciones, la fiesta de toros se ve presionada por innumerables fuerzas que la condicionan, provocando que, ante los ojos del buen observador, afloren de unas veces a otras situaciones muy dispares.

Por otra parte, la narrativa también ha contado con sus propios cambios técnicos, estéticos y de otros tipos, en consonancia con el contexto histórico y social en que se llevaba a cabo la escritura, orientando así las preferencias de los narradores a la hora de seleccionar un tipo de episodio, de trama y de personaje. Por tanto se puede pensar que a la hora de acercarse un escritor al mundo de los toros, lo narrado por él, recoge de alguna manera el efecto de la situación histórica que refleja la tauromaquia, a la par que se hace de cierta forma también eco, por identificación o por rechazo, de los planteamientos contemporáneos técnicos, éticos y estéticos del género narrativo.

Estos párrafos preliminares quizás eran necesarios para adentrarse en la nueva lectura posibilitada por la reedición de *La gran temporada*[1], el volumen de relatos de Fernando Quiñones, publicado anteriormente en 1960. Esta nueva edición conserva, aunque revisados, el corpus de los más significativos relatos anteriores. Algunos han sido eliminados, otros añadidos, pero se mantiene el mismo número, quince, así como el mismo enfoque, tono y punto de vista. El mismo titulo también preside esta edición, como una confirmación del papel central asignado, antes y ahora, al relato escogido como pieza clave para presidir, con su denominación, el conjunto de las quince narraciones.

Para los que leyeron anteriormente *La gran temporada,* se presenta por tanto una ocasión propicia para contrastar, en lo posible, la impresión dejada por aquella primera lectura y la provocada por esta reciente edición. Recordar la recepción producida entonces y confrontarla con la transmitida ahora, puede dar lugar a significativas reflexiones sobre la permanencia de ciertos valores en la obra narrativa de Fernando Quiñones. Ante esto, cabría preguntarse en qué pueden residir las claves para que unos relatos, escritos hace más de treinta años, mantengan, ante el público de hoy, la misma capacidad y garra literaria. De modo que pueden tanto interesar a los lectores que se sienten atraídos por la fuerza sugestiva de una narración como a los que esperan que los relatos le brinden una buena evocación testimonial de la fiesta de toros en la época tratada.

Y en efecto, ante una lectura que pretenda ser muy exigente en cuanto a la verosimilitud de la ambientación taurina, los relatos de Fer-

[1] Fernando Quiñones: *La gran temporada. Relatos.* Alianza Editorial, Madrid, 1998.

nando Quiñones sorprenden al mostrar de manera inmediata una escritura realizada muy **desde dentro**, entendiendo por ello que el autor da pruebas de un preciso conocimiento del mundo taurino en todas sus facetas, al mismo tiempo que realiza una aplicación consecuente del mismo a las necesidades del relato. La tauromaquia al depender tanto de unas tradiciones muy ritualizadas como de un lenguaje codificado en extremo, se reciente enseguida del más mínimo desvío en el uso de su léxico y de su ceremonial. Por ello no es frecuente esa feliz coincidencia en un autor: el asumir de manera tan fidedigna las claves literarias para adentrarse en la fiesta de toros sin perder por ello capacidad de maniobra para elaborar unas tramas narrativas con gran interés en sí mismas, al margen del universo que evocan. Por tanto, como en toda obra literaria bien lograda el aspecto testimonial se articula estrechamente con la intriga ideada por el narrador; beneficiándose de esa adecuación tanto el lector de libros taurinos –que encuentra en *La gran temporada* una documentada evocación– como el que lee buscando sobre todo la fuerza y belleza de lo literario.

La ambientación de cada uno de los quince relatos es diversa. Quiñones enfocó su atención hacia aspectos muy dispares de la tauromaquia. Pero algunos rasgos comunes prevalecen en casi todos ellos, por ejemplo, su preferencia por unos protagonistas más bien perdedores o en trance de estarlo, lo cual puede interpretarse como una forma de rehuir la visión triunfalista del espectáculo reinante en España por los años en que Quiñones escribía sus narraciones. Al lado del oropel y de las luces que suelen rodear la imagen habitual de la fiesta de toros, está también la sombra de los que no acceden a su gloria, apenas perduran en ella, o arrastran su fracaso por los aledaños del peculiar mundo taurino.

En esa línea de enfoque, tendente a reflejar la marginación y la frustración que los toros conllevan, Quiñones había sido precedido por toda una serie de autores que cultivaron a finales del siglo XIX y comienzos del XX los postulados del naturalismo o de un realismo crítico, como López Bago, López Pinillos, José Mas, y más recientemente Gutiérrez Solana y Eugenio Noel. En todos ellos hubo un desplazamiento en la perspectiva y en el enfoque de su visión de la fiesta, apartándose de la tradición romántica, con sus alardes de héroes trágicos y sus acentuaciones de la parte más llamativa y brillante de las fiestas de toros. Habían surgido así una serie de títulos en los que se mezclaban ingredientes derivados del naturalismo, junto a una mayor exigencia realista, y alimentado todo ello,

además, por posturas muy críticas nacidas al calor de los movimientos regeneracionistas. El resultado fue una clara preferencia por resaltar el lado más negro y negativo de la tauromaquia. Muchos de aquellos escritores se acercaron al mundo de los toros como un trasunto simbólico de la propia vida nacional, en el que aún se hacían más evidentes las lacras sociales y políticas del país. Pero este atrevimiento literario, que liberó la fiesta de los toros de sus acentos más casticistas, se hizo casi siempre exhibiendo una postura demasiado predeterminada en contra del espectáculo taurino.

Por tanto, aunque entre los nombres citados y *La gran temporada* de Fernando Quiñones pudiera establecerse una misma actitud de renuncia común y de rechazo, al no querer ninguno de ellos prestarse a ilustrar el lado exterior y colorista de la fiesta de toros, sin embargo otros rasgos diferencian –además de la distancia cronológica– al novelista gaditano de todos esos narradores aludidos antes. Así, en Quiñones su postura nunca parece previamente enfrentada al mundo taurino. Ningún prejuicio le predispone a dejarse llevar, en el momento de elaborar sus relatos, por enfoques tristes y descarnados de la fiesta. Mas bien, por el contrario, es el del toro un ambiente que reclama su pasión y que conoce con la minuciosidad de alguien bien iniciado. No es el suyo un saber taurino lleno de improvisaciones, sino sólido y aprendido desde dentro, desde la extensa gama de rincones que la fiesta ofrece para ser vivida y observada. Por eso cuando sus preferencias se inclinan por revelarnos los reveses de los protagonistas y el reverso negativo de sus momentos de triunfo, no es porque se haya acercado a la fiesta con la intención de desnudarla o desmitificarla. Al contrario, la lectura de sus narraciones dan a entender que un aficionado entusiasta, y un conocedor apasionado precedieron al narrador. Pero al asumir Quiñones este papel, al transformarse de entendido en escritor, comprueba que la exigencia de un mínimo realismo, y el deber de ser consecuente con lo que observa, en los toros y fuera de los toros, en la España de los años cincuenta, le obliga a dar salida sólo a situaciones de frustración, nostalgia, faltas de esperanza y desencanto.

Con su prodigiosa versatilidad como narrador de atmósferas taurinas pudo adentrarse, a través de los quince relatos, desde la intimidad de una habitación de hotel a la hora de vestirse un torero hasta las oscuras reacciones de un toro encerrado en su chiquero. Gracias a la precisión de su mirada y al ajustado encaje de su lenguaje vivifica literariamente todos y cada uno de esos mundos. Uniendo así el dominio de unos

medios expresivos acordes con un enfoque narrativo y testimonial para el que entonces hacía falta tanto atrevimiento como lucidez. Al actuar de esa manera, al narrar con esas dotes, dejó un fidedigno documento de la fiesta de toros, que se erigía al mismo tiempo en gran metáfora de la vida del país en la década de los cincuenta. Pero su acertada mirada hacia el mundo de los toros tuvo también mucho de presentimiento. Lo que él resaltó, aunque veraces, eran todavía sólo indicios de la degradación que se avecinaba. Así a su espléndida labor como narrador, supo unir la de fiel testigo y la de entristecido profeta.

Procedimientos y filiaciones de los cuentos del *Sexteto de amor ibérico* (1972) de Fernando Quiñones

JOSÉ JURADO MORALES
Universidad de Cádiz

Declaró William Faulkner que todo escritor desea inicialmente escribir poesía, que tras advertir lo difícil que resulta ser poeta intenta escribir cuentos, y que por último al detectar las exigencias del cuento termina escribiendo novelas[1]. En el caso de Fernando Quiñones podría pensarse que ocurre así según la cronología de sus primeros poemarios, colecciones de cuentos y novelas: de 1957 es el libro de poemas *Ascanio o Libro de las Flores*[2], de 1960 son las series de cuentos de *Cinco Historias del*

---

[1] Del siguiente modo se expresaba William Faulkner:

> Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can't, and then tries the short story, which is the most demanding form after poetry. And failing at that, only then does he take up novel writing.

(Cita tomada de Gullason, Thomas A.: "The Short Story: An Underrated Art", en May, Charles E. (ed.): *Short Story Theories*, Ohio University Press, 1976, pp. 13-31; la cita, en p. 14. El trabajo de Gullason apareció por primera vez en *Studies in Short Fiction*, V, 2, otoño, 1964, pp. 13-31. A su vez Gullason toma la cita de Cowley, Malcolm: *Writers at Work. The Paris Review Interviews*, Nueva York, 1958, p. 123)

[2] *Ascanio o Libro de las Flores*, Málaga, Col. A quien conmigo va, 1957.

vino[3] y de *La gran temporada*[4], y de 1979 es la novela *Las mil noches de Hortensia Romero*[5]. Aplicar la consideración de Faulkner a Quiñones es cuando menos arriesgado, pues éste ha sabido alternar a lo largo de su producción los diferentes géneros y a estas alturas continúa produciendo valiosos poemas como los recogidos en *Los Poemas de Córdoba*[6] de 1998. Mariano Baquero Goyanes, siguiendo una valoración crítica que se remonta en España al menos a Emilia Pardo Bazán[7], siempre halló proximidades entre el cuento y la poesía, mucho mayores que entre aquél y la novela. La concepción instántanea y fulgurante del tema, las sensaciones súbitas provocadas en el lector y el tono son elementos literarios próximos en el poema y en el cuento. Las consideraciones de Faulkner y Baquero pueden explicar el hacer de Quiñones como cuentista, pues aunque en éste se da la doble condición de poeta y narrador, él ante todo es poeta y esto repercute a mi parecer en sus cuentos, en los que el mago de la palabra precisa subyace al contador de historias.

Con un título en portada como el de *Sexteto de Amor Ibérico*[8] Magisterio Español, S.A. saca a la luz en 1972 un volumen que recoge ocho cuentos del gaditano. El título del librito alude a la primera y más gruesa de las dos secciones de que se compone, titulada precisamente "Sexteto de Amor Ibérico" e integrada por seis cuentos. La otra sección, "Dos Amores Argentinos", consta de dos, "Mi General" y "La casa en El Tigre",

---

[3] *Cinco Historias del vino*, Madrid, Ed. del Caballo y la Mar, 1960.
[4] *La gran temporada*, Madrid, Ed. Arión, Col. Espejo y Flor, 1960.
[5] *Las mil noches de Hortensia Romero*, Barcelona, Planeta, 1979.
[6] *Los poemas de Córdoba*, Córdoba, Ed. Diputación de Córdoba, 1998.
[7] A este respecto comentaba la gallega:

> Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: uno y otro son rápidos como un chispazo y muy intensos –porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*–. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. [...] Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en el invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores; como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y la forma métrica.

(Pardo Bazán, Emilia: "Prólogo" a *Cuentos de amor*, Madrid, 1898, pp. 9-10. Cita recogida por Mariano Baquero Goyanes en *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*. Madrid, CSIC, 1992, p. 165).
[8] *Sexteto de Amor Ibérico*, Madrid, Magisterio Español. S.A., Col. Novelas y Cuentos núm. 104, 1972. En las sucesivas citas a esta obra sigo esta edición.

procedentes ambos de la colección de 1966 *Historias de la Argentina*[9]. En este artículo me ceñiré a los seis cuentos de la primera sección, a los seis cuentos del *Sexteto.* Algunos de éstos ya habían aparecido en anteriores colecciones del autor: "La botella" en *Cinco Historias del vino,* "Las bodas" y "La gran temporada" en *La gran temporada*[10]. Los otros tres forman parte de un libro por primera vez: "Las viñas de Navalcarnero", "La honra" y "Otro crimen pasional"[11].

¿Qué justifica, por tanto, la inclusión en un mismo volumen de cuentos concebidos en distintos momentos y pertenecientes a diferentes colecciones? Gonzalo Sobejano en un sutil prólogo a *La mortaja* de Miguel Delibes intenta sistematizar las posibilidades de estructuración interna de los cuentos de una determinada colección. Según éste "podría decirse que para formar un libro de relatos sólo hay tres procedimientos, como en la sintaxis: yuxtaposición, coordinación y subordinación. O se colocan los relatos, sin más, uno tras otro; o se ordenan con arreglo a algún principio de armonía o concertación (tonal, temática, social, ambiental, temporal); o se disponen de manera que integren un conjunto con principio, centro y fin"[12]. El *Sexteto de amor ibérico* responde al segundo de estos procedimientos, en concreto a la coordinación temática: el tema último del amor, en una concepción lata, aproxima a los seis cuentos recogidos. Asimismo, el título de la sección (y del volumen) ayuda a explicarlos y cohesionarlos, pues no en vano, en palabras del citado Sobejano, "que un título general abarque unidades con títulos propios y distintos parece indicar un principio de coordinación que vendría expresado en aquél"[13]. En "Las viñas de Navalcarnero" Andrés Veraño termina

---

[9] *Historias de la Argentina,* Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1966.

[10] "Las bodas" y "La gran temporada" también aparecerán recogidos en la antología de F. Quiñones *Viento Sur,* Madrid, Alianza Editorial, 1987.

[11] "La honra" formará parte posteriormente de *El viejo país* (Caracas/Barcelona, Monte Ávila Editores, Col. Continentes, 1978) y de *Nos han dejado solos (Libro de los andaluces)* (Barcelona, Planeta, Col. Fábula, 1980). "Otro crimen pasional" aparecerá en *El viejo país, op. cit.*.

[12] Sobejano, Gonzalo: "Introducción" a Delibes, Miguel: *La mortaja,* Madrid, Cátedra, 1984. El texto de este prólogo está recogido en González, Joseluís: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo,* Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1992, pp. 71-75. La cita remite a esta última referencia, pp. 71-72.

[13] *Ibídem,* p. 72.

asesinando a la chica de la que está enamorado. En "La honra" la prostituta Juana María Amaya reitera que está a la espera de un hombre con el que casarse. En "Las bodas" Santos y María acaban en el altar. En "La botella" tres españoles comparten su nostalgia por la patria perdida. En "Otro crimen pasional" un obrero jienense cegado por la pasión da muerte a una estudiante alemana. En "La gran temporada" el torero Manuel Cantero y Juli persisten en su relación a pesar de las trabas sociales.

"La honra" es un cuento breve que reproduce en estilo directo parte del discurso de una prostituta afincada en Cádiz[14] a un cliente. La originalidad de "La honra" reside en la sorpresa final. Frente a la imagen ingenua que la prostituta Juana María Amaya ha querido mostrar al cliente y frente a la defensa que hace de su virginidad ("A ver si duro entera" (31), "una es mocita" (32), "cada vez que me echo a dormir pienso si volveré a echarme a dormir mocita" (p. 35)) resulta que es madre de un niño. De modo que el lector descubre que su discurso ha oscilado entre la verdad y la mentira y que su aparente inocencia no es más que experiencia y profesionalidad. Este desenlace cuya sorpresa se establece a partir de una confesión imprevista e inesperada obliga por supuesto a releer el cuento.

El personaje de Juana María Amaya remite a una larga tradición de obras protagonizadas por prostitutas. Obras del siglo XX que han acogido con mayor o menor protagonismo a prostitutas son por ejemplo *Lola, espejo oscuro* (1950) de Darío Fernández Flórez, *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, *Las viejas voces* (1955) de Luis Romero o *Petra regalada* (1980) de Antonio Gala. Asimismo, "La honra" es el antecedente directo de la protagonista de *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979) del propio Quiñones, lo que manifiesta su interés por los mundos marginales, por personajes apartados de las normas sociales y por el habla popular. Juana María Amaya es una prostituta en una situación determinada: ella manifiesta que desea cambiar su modo de vida. En la antigua literatura india dos eran los motivos que inducían a las llamadas mujeres de mala vida a este deseo de cambio: o el enamoramiento de un hombre o la consideración de la propia mala vida. Quizá la referencia más remo-

[14] Hay menciones explícitas a lugares de esta ciudad como el "Pay-Pay", el Arco, la cuesta de Santa María, etc.

ta sea la de la hetaira Vasantasena que en el *Mrcchakatika* (drama indio, tal vez del siglo I d.C. y atribuido a Sudraka) renuncia a los distintos amantes que pagan por estar con ella para entregarse al amor de Carudatta. En la tradición cristiana prevalece generalmente el segundo factor. Es lo que ocurre con la prostituta Rajal del Antiguo Testamento, María Magdalena, María Egipciaca, santa Pelagia o santa Afra. La solución cristiana influye en la literatura española medieval, en la que se repite la variante de la pecadora arrepentida.

Juana María Amaya no se siente pecadora ni se muestra arrepentida, y aunque reconoce que su modo de vida no es idóneo, le confiesa al cliente que pretende abandonar la prostitución en el momento en que conozca a su hombre:

> De manera que tú me dirás si en este ambiente voy a durar mucho. Porque yo lo que quiero es casarme, aunque venir aquí para casarse, figúrate tú quién te va a hacer caso. Pero si un día te cree un hombre, si un día te cree un hombre... Porque yo, con los papeles en la mano, lo que sea: como que estoy deseandito. Y además, de blanco. (p. 35)

Parece ser, pues, que su deseo último no es el de enamorarse sino el de casarse. Es decir, más que una relación amorosa lo que pretende es institucionalizar una relación, más que la unión sentimental busca la integración en los parámetros sociales y la estabilidad económica. Tal vez lo que intenta es dar una familia a ese hijo que dice tener al final del cuento:

> Y bueno, ¿qué va a hacerte, después de este gasto, darme a mí cinco o diez? Porque, para que tú lo sepas, serrano, y adiós, una también tiene un niño en el mundo. (p. 37)

Juana María Amaya pasa así a enriquecer la tradición literaria de la madre soltera, al estilo de los personajes de "La conciencia tranquila" (1956) de Carmen Martín Gaite, *Barrio de maravillas* (1976) de Rosa Chacel, *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero o *La vieja señorita del Paraíso* (1980) de Antonio Gala.

En **"Las bodas"** se narra la relación entre Santos y María de los Santos desde el momento en que se conocen hasta su casamiento. Es el cuento de los del *Sexteto* en que el narrador se detiene más en dar infor-

mación sobre los personajes. Santos es un torero retirado y antiguo banderillero de 46 años, natural de Ronda, que se dedica a transportar mercancías en unos camiones. María fue una chica huérfana en su Madrid natal y a sus 36 años es propietaria de una carbonería. "Las bodas" es en este sentido el cuento del amor surgido en edad madura entre seres resignados a la soledad.

En efecto, se trata de personajes frustrados, pesimistas, que difícilmente pueden desembarazarse de sus pasados. Para mostrar estos caracteres el narrador presenta el doble plano de lo profesional y de lo sentimental. Para el primero profundiza en la persona de Santos, para el segundo en la de María. La gloria de los 28 años de Santos dedicados al mundo del toro pertenece al pasado. Ahora es un hombre resignado y entregado a la mediocridad:

> A estas alturas lo encontró María sobre el mundo, al cabo de veintiocho años de ser torero y el primero de no serlo ya, cuando todo el miedo, la ira que da el miedo, las tensiones, los propósitos, las cornadas, las esperas de trabajo y la plenitud única del momento de vestirse de luces, solo, habían quedado atrás y parecía ser que para siempre, mientras que su dejación de retirado se volcaba con una especie de ávido gusto doliente en el hecho de serlo, en el goce agridulce de haberlo dejado. (p. 44)

> [...] sólo un hombre bajito y bueno, bueno y bajito y discreto, pendiente de unos camiones y de los recuerdos[...] (p. 49)

María de los Santos ha sufrido en su vida dos fracasos amorosos, uno a los doce y otro a los veintidós. Tales desengaños han provocado en ella cierto escepticismo ante el amor y un ápice de crueldad para con los hombres:

> De ambos fallidos enamoramientos, como de cierta condición pesimista que le era propia, había deducido María una agria y perdurable idea del amor, [...] además de una suerte de impulso vengador: el de hacerse desear por los hombres en las calles casi apuntando una sonrisa, para rechazar luego duramente, con un hielo de encono, al que tratara de acercársele más de la cuenta, pero facilitándole en principio hacerlo. (p. 41)

Ambos planos, el profesional y el sentimental, confluyen con el matrimonio y simbólicamente en la primera noche de bodas, cuando Santos llegará "a gustarle en ese momento de la primera vez para nun-

ca o para siempre. No sabía" (50). Hay, pues, por parte de Quiñones un intento de conceder a su cuento tensión (en el sentido que Julio Cortázar daba a este término de acercamiento lento a lo contado[15]), acumulando expectativas en el lector. El narrador deja para el final este primer encuentro amoroso. El cuento concluye con Santos de pie, desnudo de torso, mostrando con orgullo las cornadas, expuesto a la mirada escrutadora de María y "en espera de un fallo a vida o muerte" (52). He aquí la doble interpretación: ¿las cornadas son el resultado del fracaso? o ¿con las cornadas reaparece el torero y en consecuencia el hombre y la masculinidad? Parece ser que la segunda interpretación es la válida, pues el narrador matiza el hecho de que "María se incorporara en un acongojado impulso a besarle las [cornadas] del costado tal y como debía hacérsele a todo el hombre que era" (52).

No son pocas las concomitancias entre "Las bodas" y **"La gran temporada".** Como en aquél el narrador parte del mundo de los toros, relata una relación amorosa entre un chico y una chica, y se decanta por un final en el que cabe una doble interpretación. El cuento, que resulta ser el más extenso del *Sexteto,* está dividido en once bloques separados por espacios en blanco y en ellos el narrador desarrolla de modo paralelo y alternativo el mal momento taurino por el que pasa el matador Manuel Cantero y la situación de su relación sentimental con Juli a la que se opone la familia de ella por razones de tipo social. En el bloque último convergen los dos polos. Manuel va camino de la plaza de Madrid cuando Efraín, el mozo de estoques, le entrega una carta de Juli. Es el final del cuento y Quiñones apuesta por la ambigüedad y el final abierto: ¿a través de la carta ella le informa de que ha decidido casarse con él a pesar de la oposición familiar o de que lo rechaza?, ¿triunfará por fin Manuel en la plaza o de nuevo será revolcado?

Recoge este cuento un motivo de larga tradición literaria como es el de la oposición familiar a una relación amorosa entre un hombre y una mujer. Al margen de condicionamientos políticos o de otro orden, dos suelen ser las razones que llevan a esta oposición: la enemistad entre las familias o la pertenencia a distintos niveles sociales. Según Elisabeth Frenzel "las épocas románticas prefieren la variante de la enemistad

[15] Cortázar, Julio: "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas,* núm. 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, pp. 3-14.

familiar y las realistas la de la diferencia social"[16]. La más famosa relación entre seres de familias enemistadas quizá sea *Romeo y Julieta* (1595) de W. Shakespeare. La segunda posibilidad alcanza su apogeo en el siglo XVIII, aunque ahora los autores burgueses van a apostar por el matrimonio desigual en virtud del poder real que toma la ascendiente burguesía en la sociedad y de sus deseos de mantener relaciones con las casas aristocráticas y nobles.

En "La gran temporada" se da el segundo caso. Los parientes y amigos de Juli se niegan a que ésta mantenga relación alguna con Manuel por pertenecer a una familia "de pleno barrio" (p. 83). Esto es lo más frecuente en la tradición: que la mujer sea quien reciba los mayores impedimentos a la hora de ejercer su libertad. Así le dice el padre a Juli:

> Pero tú no puedes olvidar quién eres, quién es tu familia -añadió el hombre-. Hay que saber sacrificarse, y eso es lo primero. Lo otro es que pienses bien lo que haces. ¿Quién es ese muchacho? ¿Está a tu altura y en tus condiciones? ¿Un torero de nada, al que le fusilaron el padre y que su familia...? (p. 103)

Juli, no obstante, hace caso omiso a esta sugerencia-orden y se afirma en su amor: "Lo quiero y voy a hacerlo –repitió ella aún–: me voy a casar" (p. 103). Parece ser según estas palabras que la carta que escribe encierra la noticia de la propuesta de matrimonio. Como en los matrimonios secretos de la tradición literaria, popularizados sobre todo del siglo XVI a mediados del XVIII, los enamorados deciden estar juntos a pesar de las oposiciones familiares. Quizá al recibir la noticia la suerte de Manuel cambie y el fracaso profesional, el desasosiego mental y las incertidumbres sentimentales acaben de una vez.

"La botella" es un cuento sobre la emigración española en la década de los cincuenta-sesenta. Relata la llegada al puerto de Huijilaca de un barco ocupado por franceses en su mayoría y tres españoles (un andaluz, un madrileño y un gallego). En consonancia con lo que ocurre en la sociedad española e influidos en mayor o menor medida por los parámetros estéticos del realismo social es frecuente que los escritores

[16] Frenzel, Elisabeth: *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1976), Madrid, Gredos, 1980, p. 53.

recreen en estos años las circunstancias que rodean a los emigrantes. En *Diario de un emigrante* (1958) de Miguel Delibes el protagonista busca hacer fortuna en América. En *Ajena crece la yerba* (1962) de Ramón Solís y en *La vendimia en Francia* (1964) de José Mª Rodríguez Méndez se narra la situación de los temporeros españoles en Francia. En *Tierra de promisión* (1963) de Mariano Tudela y en *Hemos perdido el sol* (1963) y *Con la maleta al hombro* (1965) de Ángel Mª de Lera se cuentan las condiciones de vida de los emigrantes en Alemania.

Tras la lectura del cuento queda claro que los tres españoles son emigrantes, sin embargo no se resuelven las causas que han llevado a abandonar España al andaluz de Jerez, protagonista de la historia. Sólo se insinúa algo al respecto:

> Y sabía que pasaría también pronto, fijándose o no la memoria, la vista del puerto de Huijilaca que tenía ahora ante los ojos, igual que terminaría yéndose los recuerdos peores. Como el de la mujer y el Doro. El de la noche de autos. (pp. 55-56)

> El madrileño tampoco se dejaba nada a las espaldas, excepto el recuerdo de un permanente y extraviado suburbio y el de las ventas, por las calles del centro, de piedras para "Ronson" y mecheros austríacos de martillo. Pero nada de memorias agrias. Ninguna noche de autos. (p. 56)

> Pero no: lo peor no es lo que venga, sino lo que me dejo atrás. (p. 59)

Fernando Quiñones juega con la sugerencia y la elipsis, dejando la interpretación a juicio del lector. ¿Quién es el Doro?, ¿a qué hace referencia esa noche de autos? No se aclara nada de esto ni existen menciones que ayuden a encontrar una explicación. Ahora en Huijilaca el jerezano ha de enfrentarse a su presente y esto a pesar de que "a la comodidad y a la sensación de recomenzar la vida que probó los tres días primeros, recién dejadas Andalucía y España, había sucedido una ácida sensación de desasosiego, salpicada de ráfagas de buen humor" (p. 55).

En tal situación de descolocación y desarraigo cualquier realidad que les traiga recuerdos y sensaciones del pasado es aceptada. De ahí el énfasis que el narrador pone al referirse al "último pitillo español" (p. 54) que le queda al jerezano y de ahí el simbolismo que cobra "la bote-

lla", que llega a dar incluso título al cuento. La botella de vino de Jerez que el madrileño comparte con sus compañeros es la sangre o, lo que es lo mismo, la vida, la patria perdida, los recuerdos. En un proceso similar al desarrollado en *En busca del tiempo perdido* (1913-27) de Marcel Proust o en "El caramelo de limón" de Medardo Fraile, aquí el vino transporta al andaluz a su Jerez natal[17], restaura su identidad, le tranquiliza y le aporta fuerza espiritual para enfrentarse a su nueva vida de emigrante. Además, en "La botella" quedan simbolizados el compañerismo, la amistad momentánea, el entendimiento y la unión en las mismas dificultades.

La relación entre **"Las viñas de Navalcarnero"** y **"Otro crimen pasional"** se hace patente ya desde el segundo de estos títulos. Ese "otro" remite al asesinato de Andrés Veraño en "Las viñas de Navalcarnero" en un claro intento de Quiñones de búsqueda de relaciones intertextuales. Ambos remiten al motivo tradicional del hombre que termina apartándose de sus intereses y cayendo en la desgracia a causa del amor profesado a una mujer fatal. Como en *El primer loco* (1881) de Rosalía de Castro la pasión no correspondida conduce al hombre a la enajenación mental. El motivo de la mujer fatal presenta dos posibilidades básicas. De un lado, puede tratarse de una mujer de atractivo irresistible y de exotismo deslumbrante que seduce a los hombres conduciéndoles a su destrucción. Es lo que ocurre en muchas obras del XIX como en la *Carmen* de P. Merimée (1849) y de G. Bizet (1875), *Los ojos verdes* (1861), *El rayo de luna* (1862), *El Cristo de la Calavera* (1862) de G.A. Bécquer, etc.. De otro lado, puede tratarse de una mujer que se venga de alguna humillación, bien por haber sido seducida y corrompida cuando joven, bien por otras causas. Este tipo de mujer se da con frecuencia en la literatura de los siglos de oro, así en *La serrana de la Vera* (antes de 1603) de Lope de Vega, en *La serrana de la Vera* (1603) de

[17] "Jerez. La misma palabra le había corrido ya a él por dentro como un vino innumerable. La palabra era la cosa y la cosa era parte de lo dejado, la luz y el caserío del barrio de Santiago. Porvera arriba, que él había vivido dos años de recién casado, cuando todo lo bueno parecía posible.

Con la palabra y la botella le regresaba mucho: el aire de las ferias por abril y septiembre, el aire guarnecido de azoteas blancas y jazmineros, constelado de copas y farolillas, corneado de sarmientos y de toros bravos, entreabierto de palmas y bordones en la inmediata calle de la Sangre" (p. 59)

Luis Vélez de Guevara o en *La corsaria catalana* (mediados del XVII) de J. de Matos Fragoso, etc.. Aunque ambos cuentos de Quiñones recrean este motivo de la mujer fatal, la naturaleza de tales relaciones sentimentales y el modo de ser narradas una y otra difieren.

En "Las viñas de Navalcarnero" se relata el momento en que Andrés Veraño, de 41 años, quiere huir a Madrid tras haber asesinado en Navalcarnero a una joven y a un anciano. La inesperada llegada final de la guardia civil y el intento de fuga del protagonista (al que aquélla responde con el fusil) confirman su culpabilidad y dan por concluído su intento de evasión[18]. Antes de la llegada de la autoridad el narrador en una conseguida dosificación de la información va insinuando mediante los recuerdos y elucubraciones de Andrés las causas que le llevaron a cometer el crimen. En una extensa reproducción de su pensamiento queda todo esclarecido. Andrés lleva tiempo enamorado de ella y ésta lleva tiempo jugando con él: se contonea y se desnuda en parte en su presencia, se muestra orgullosa, se ríe de él cuando hay gente delante... Las insinuaciones de la chica y el calor ("el sol te empujó, los dos soles, el de arriba y el que te puso en las venas" (p. 26) le incitan a gozarla. Ella se defiende y le amenaza con hacerlo público para arruinarlo. Andrés duda pero al final la mata con la guadaña: "el sol comiéndote los sesos, y de pronto levantas la guadaña y la sueltas, un poco nada más, y ves saltar un chorro de sangre mucho más grande que tu movimiento, y entonces te vuelves loco y levantas y sueltas otra vez, y otra" (p. 27). En ese momento aparece un viejo y Andrés también se ve obligado a matarlo para que no hable.

En "Otro crimen pasional" el narrador reconstruye la relación amorosa y el asesinato de una joven germana, estudiante de 19 años, efectuado por un obrero jienense que trabaja en Alemania. El cuento resulta ser en el fondo la crónica del asesinato. Mediante la datación del hecho (febrero de 1964), la mención a informes de peritos y la alusión al juicio

---

[18] Parece ser que la fuga de Andrés acaba en muerte. Cito el texto final:

> "Andrés echó a correr y ganó la viña de un salto. [...] Uno de los guardias civiles, el que había hablado primero, apartó al pastor a un lado, se descolgó el fusil del hombro y se lo echó a la cara." (p. 30)

Es frecuente en los cuentos de Quiñones estos finales insinuados, no explícitos, que hace reflexionar al lector y que le incita a concluir el cuento.

a que es sometido el chico, el narrador pretende hacer llegar al lector cierta sensación de realismo y objetividad. El origen del crimen reside en el hecho de ser una relación exogámica o, lo que es lo mismo, en la diferente concepción del amor de uno y otro:

> para ella el amor era una cosa importante pero habitual, y para él una novedad solemne, cegadora y definitiva, algo muy lejos, vagamente relacionado con la madre y los abuelos y la remota casa junto al olivar, bajo el azul imperturbable (p. 63)

Después de tres o cuatro meses de relación la joven decide que ésta se acabe, algo que no acepta el chico determinado por su perspectiva tradicional sobre el amor. El problema estriba en el concepto de propiedad que posee el joven. "El muchacho de amor a la antigua" (p. 64), como dice el narrador, además de estar probablemente muy enamorado, es exponente claro de una sociedad patriarcal en la que se entiende a la mujer más como parte de las posesiones del hombre que como compañera sentimental. Para él la alemana era su amor definitivo, por lo que bajo los efectos de un "trastorno mental de índole pasional y transitoria" (p. 63) le asesta "tres limpios viajes de la navaja cabritera con que él la echó por tierra casi a las puertas de su casa" (p. 64).

Aunque las circunstancias de Andrés Veraño y del obrero jienense son diferentes (el primero nunca consumó su relación con la chica y el segundo sí), su respuesta es la misma. Como en *Los Pazos de Ulloa* (1880) y en *Viaje de novios* (1881) de Emilia Pardo Bazán la mujer es sometida a la brutalidad del hombre. Los personajes de Quiñones llegan incluso al crimen pasional. Sus reacciones y comportamientos coinciden y podrían calificarse de primigenios, de instintivos. Sus crímenes pasionales, realizados desde la ofuscación y la desesperación, los aleja de las normas culturales y los aproxima al mundo animal. Sus asesinatos, con una guadaña el primero y con una navaja el segundo, recuerdan a los que se recreaban bajo influjos naturalistas en los dramas rurales de principios del siglo XX y a los cometidos por el protagonista de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de C.J. Cela. El primitivismo de estos personajes se observa mejor si cabe en las descripciones del jienense del tipo "un animal moreno de grandes ojos" (p. 62), "el irredento social del Sur" (p. 62), "ella [buscaba] en él, el impulso rudimentario y bisóntico, la pasión, el imperio de aquellas manos alegremente salvajes y oscuras, dominadoras" (p. 63), "[ella] lo exhibió [...] como si se tratara de un jaguar o

de una planta bella y peligrosa" (p. 63). Con todo el narrador no se detiene en lo morboso, sino que prefiere la insinuación y la sugerencia antes que la descripción detallada de los asesinatos.

A excepción de en "La honra", en el resto de los cuentos Fernando Quiñones crea un narrador heterodiegético que, situado en un nivel extradiegético, relata una historia a la que es totalmente extraño. Éste parte de una postura omnisciente y una actitud demiúrgica con respecto a lo relatado. Ejemplo de ello es la reproducción del monólogo interior o pensamiento de Andrés Veraño en "Las viñas de Navalcarnero". Este narrador se expresa en tercera persona y se sitúa en una posición temporal de ulterioridad, utilizando verbos en tiempo pasado y manipulando el tiempo del discurso según le interesa. En "La honra" el narrador es autodiegético, pues Juana María Amaya cuenta sus experiencias en primera persona. Al consistir el cuento en la reproducción de una intervención suya en un suspuesto diálogo, se trata de una narración simultánea ya que el acto de narración coincide con el desarrollo de la historia. En todos ellos el narrador estructura la materia de un modo distinto, pero siempre con una finalidad: la de dosificar la información que proporciona sobre la historia contada. Así, mediante procedimientos literarios como la sugerencia, la tensión, la elipsis, la ambigüedad, la sorpresa, crea en el lector un estado de curiosidad que, de un lado, le provoca el deseo de conocer el final de la narración y, de otro, le obliga a releer el cuento para interpretar datos dispersos que en una primera lectura parecían banales.

Los diferentes personajes de *Sexteto de amor ibérico* tienen poco de heroicos. Asimismo, a excepción de "Las bodas" donde sí existe un somero repaso a las vidas de Santos y María, los cinco cuentos restantes presentan a los personajes en un momento dado de sus vidas. Sigue así Quiñones la tendencia que se ha ido generalizando en la narrativa a medida que ha avanzado el siglo XX a crear personajes alejados del prototipo de héroe tradicional íntegro y resuelto y a retratarlos en un punto determinado de sus existencias[19]. En cierto modo son seres frustrados, con sensaciones de fracaso y en situaciones de desesperación. En ocasiones, se muestran contrariados y desconcertados, sin perspectivismo

[19] *Cfr.* Encinar, Ángeles: *Novela española actual: La desaparición del héroe,* Madrid, Pliegos, 1990.

sobre lo que les acontence y sin visión clara de sus destinos. Son individuos carentes de libertad personal y atados a algo/alguien. Una serie de circunstancias determina sus realidades y sus comportamientos. A sus 41 años Andrés Veraño no ha logrado formar familia (es soltero) ni asentarse en un lugar determinado (sólo lleva cuatro años en Navalcarnero). La gaditana Juana María Amaya está esperanzada en encontrar al hombre de su vida. La boda a los 46 años de Santos y a los 36 de María es un eslabón más en esa cadena de mediocridades y derrotas que han sido sus vidas. El alejamiento de sus lugares de origen hace de los tres emigrantes seres desarraigados. La pasión no correspondida del obrero jienense, también alejado de su patria, le lleva a matar a la alemana y con ello a ser juzgado y posiblemente castigado. Tras grandes éxitos taurinos, Manuel Cantero vive momentos de fracaso profesional y de complicaciones en su relación amorosa. Poseen algunos de estos personajes cierto carácter primitivo. La virilidad de Santos simbolizada en las heridas fruto de sus cornadas, el sexo como medio de vida de Juana María Amaya, el nomadismo de los emigrantes con apenas unos bártulos como toda huella del antiguo hogar, los asesinatos pasionales de Andrés y el jienense acercan a estos seres a una concepción primitiva de la vida. En suma, seis cuentos de amor o desamor ibéricos, los protagonizados por una prostituta gaditana, un banderillero retirado de Ronda, un torero de Triana, un madrileño, un gallego y un andaluz expatriados, un campesino castellano y un emigrante de Jaén, coordinados por el amor como tema último y en los que son perceptibles los procedimientos básicos y fundamentales que la crítica ha defendido para el buen cuento literario.

Las influencias de Hemingway e *In our time* en *El viejo país* de Fernando Quiñones

GUY H. WOOD
Oregon State University

Fue en el curso de una entrevista con Fernando Quiñones, en agosto de 1988, cuando surgió el tema de la influencia de Hemingway en la narrativa corta del escritor andaluz.[1] Me afirmó: "Hemingway me ha influido en prosa y en narrativa corta. En los relatos me parece un prodigio. Hay un relato muy raro, que no está en las antologías, que se llama 'Un canario como regalo', que me parece una esplendidez".[2] Así, el propósito de la presente investigación es indagar hasta qué punto Hemingway pudo haber influido en la cuentística de Fernando Quiñones. Para aprehender mejor esta influencia, este estudio parte de un análisis de algunos rasgos característicos comunes entre los relatos de los dos literatos. Esta breve equiparación se utilizará para enfocar algunos de los procedimientos estilísticos de la primera colección de cuentos del premio Nobel norteamericano –*In our time* (1925)– y revelar así la relación más

[1] Este artículo se editó por primera vez en la revista *Selecta*, X (1989): 80-84. Se reedita aquí con el permiso del editor y del autor.

[2] Entrevista con Quiñones el 8 de agosto de 1988 en Cádiz. Todas las citas de Quiñones son de esta entrevista.

que casual que guarda con el libro de relatos, *El viejo país* (1978), de Quiñones.[3]

Abordar la cuestión de influencias, incluso cuando un autor las constata o confiesa, topa muy a menudo con las objeciones de los estudiosos y teóricos literarios de hoy. Por una parte, los recursos estilísticos y rasgos característicos de un texto no se consideran la propiedad de un literato en particular. Estos procedimientos se atribuyen, o pueden atribuirse, a toda una serie de factores, como por ejemplo el estrato arqueológico (Focault) o las estrategias de lectura (Culler), por mencionar sólo unos cuantos. Asimismo, el escritor se encuentra ineluctablemente atrapado y presionado por otras fuerzas que plasman y homologan su obra. Verbigracia, y muy paradójicamente, los deseos de innovación de un artista pueden ser mermados y perjudicados por una sociedad de masas que no puede ni quiere comprender su obra[4]. Hemingway es un buen ejemplo de este fenómeno. Sus cuentos son herméticos, difíciles de analizar, y el lector medio norteamericano tardó en aceptarlos. Es más, la cuentística de Hemingway sigue despertando polémicas entre los críticos.

A veces el creador llega a negar o rechazar la influencia (supuesta, real, o admitida) de otro artista. Hemingway vuelve a ayudarnos a comprender esta reacción ante la intertextualidad. Debido a su anhelo de independencia y libertad artística, rompió con Gertrude Stein y Sherwood Anderson, dos autores acérrimos que tanto ayudaron al joven expatriado[5]. Que yo sepa Quiñones no es así. Lejos de dejarse dominar por el egoísmo, el andaluz nunca sintió ese tipo de ansiedad. Admite abierta y llanamente la influencia de escritores como Cervantes, Juan Ramón Jiménez y Borges. A primera vista el vínculo entre el norteamericano y el

---

[3] Quiñones, consciente de los múltiples significados y sinónimos que tiene la palabra cuento en castellano, ha ideado su propia definición para sus narraciones breves, a saber: "Yo no digo cuentos, digo relatos. Cuentos les digo a los infantiles o a las leyendas populares".

[4] Estas ideas son de Randolph D. Pope, "Benet, Faulkner, and Bergson's Memory". 111-12, en *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, editado por Roberto C. Mateiga, *et. al.* (Hanover: University of Rhode Island Press, 1984).

[5] Véase Jeffery Meyers. *Hemingway: A Biography* (New York: harper and Row, 1985), 78-81 y 169-71.

chiclanero se revela como uno de simples coincidencias o resonancias extraliterarias. Este enlace artístico parece aún más tenebroso al comparar la biografía de Hemingway con la Quiñones. El físico imponente del norteamericano, su obsesión con la violencia y su vida de por sí novelesca (su partición en tres guerras europeas, las cuatro mujeres y las aventuras con otras, sus safaris, su amistad con Antonio Ordóñez y Luis Miguel Dominguín, y finalmente su suicidio) hizo de Hemingway una leyenda andante que continúa despertando interés internacionalmente, conózcase o no su obra. Pocos escritores, y Quiñones no es una excepción, pueden equiparar su vida y obra con las de Hemingway[6]. No obstante, hay que recordar esta sentencia acerca del estadounidense: "No other American author seems to be so "well known" without being read"[7]. Es, precisamente, ese "desconocimiento" que fundamenta y justifica este estudio de dos escritores aparentemente tan lejanos.

Un auténtico enlace biográfico y profesional entre ambos escritores es su experiencia periodística[8]. Gracias a ello, adquieren la capacidad de encontrar y describir la esencia de un acontecimiento. Muy pronto los dos se dan cuenta de la imperiosa necesidad de crear una sensación de realidad, de veracidad en su prosa en ficción sin ser prolijos. El cuento moderno podría calificarse como un esfuerzo y ensayo continuos de crear una sensación de verosimilitud que llegue al alma del lector. Por eso Kipling afirma que: "...la hermana mayor de la verdad es la ficción"[9]. Y Ezra Pound sentencia que: "...la literatura es una noticia que sigue siendo noticia"[10]. Lo dicho por estos maestros se convertiría en el credo cuen-

---

[6] Además de novelas magníficas, Hemingway escribió varias colecciones de relatos (*In Our Time* [1925], *Men Without Women* [1927], *Winner Take Nothing* [1933], que fueron recopilados en un grueso tomo de más de cuatrocientas páginas titulado los *Relatos de Ernest Hemingway*, 1938.

[7] Charles Steller y Gerald Locklin. "De-coding the Hero in Hemingway's Fiction". *Hemingway Notes* 5, i (1979), 2.

[8] Dice Quiñones: "Empecé con el periodismo a los 18 ó 19 años. Hice artículos y crónicas de toros y críticos de libros. Todas esas cosas".

[9] T.O. Breachcroft, *The Modest Art (A Survery of the Short Story in English)* (London: Oxford, 1968), 6.

[10] Benson, Jackson J. editor. *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays.* (Durham. North Carolina: Duke University Press, 1975), 272.

tístico de Hemingway y éste se haría famoso por su habilidad de forjar una visión intensiva y afectiva de la gente, y muy en particular, del individuo anónimo y su contorno. Sus relatos crean un mundo literario gráfico, repleto de jerga y acción, pero con un sorprendente mínimo de narración y comentario. Esta "teoría de la omisión" permite a Hemingway renovar el cuento norteamericano. Al igual que su precursor, Quiñones aprende a ser un gran observador de su época. Como veremos en breve, los relatos de los dos son, en gran parte, fotos existenciales con que pretenden sacudir al lector y dejarlo con una mejor percepción del mundo en que les ha tocado vivir.

Casi desde el principio de su carrera literaria Quiñones percibe este necesidad de sugerir y poetizar su prosa[11]. Así, al final de "Muerte de un semidiós", de su primera colección de narraciones breves, *Cinco historias del vino* (1960), explica claramente la desaparición de Matías Uvero, el legendario catador de jerez y buda bodeguero. Un empleado de la bodega pasa cerca de él con un sopletillo y Matías queda: "...volatilizado, como el alcohol que era, por el breve roce de una llama ...desaparecido igual que una esponja empapada en gasolina..."[12]. Pero Quiñones incorpora la teoría de la omisión rápidamente en su quehacer literario. En *La gran temporada,* otro libro de relatos publicado en 1960, empieza a dejar al lector en el aire y hacerle participar –igual que Hemingway– en la ansiedad o angustia de sus personajes. "La espera", un relato sobre los sentimientos de un novillero justo antes de hacer el paseíllo por primera vez en la Plaza Monumental de Madrid, termina así: "Luego echó a andar tras de los caballos, con la montera en la mano, mirando de reojo hacia Castaños y Grijalba para mantenerse a su nivel, entre la hoguera fugaz de los aplausos y viendo acercarse el ala de la sombra"[13].

---

[11] Además de escribir tres novelas *(Las mil noches de Hortensia Romero* [1970], *La canción del pirata* [1983], *El amor de Soledad Acosta* [1989], Quiñones ha publicado las siguientes colecciones de cuentos: *Cinco historias del vino* (1969), *La gran temporada* (1960), *La guerra, el mar y otros excesos* (1966), *Historias de La Argentina* (1966), *Sexteto de amor ibérico* (1972). *El viejo país* (1978), *Nos han dejado solos* (1980), y una antología que también contiene algunos relatos hasta ahora inéditos, titulado *Viento sur* (1987).

[12] Fernando Quiñones. *Viento sur* (Madrid: Alianza, 1987), 19.

[13] Fernando Quiñones. *La gran temporada* (Madrid: Arión, 1960), 132.

Otro rasgo característico del norteamericano es el (mal) llamado héroe hemingweiano. Este personaje, paradigma del honor y del valor personales, se presentará al lector como un ser humano desgraciado pero ejemplar. Sabe contenerse y resistir los achaques de la vida y la vejez. Su lema es el que Hemingway utilizó para describir el arte del torero: "gracia bajo presión". Aunque sepa o intuya que no puede controlar su propio destino, dicho héroe tiene una mezcla de fuerza física y voluntad espiritual que lo enaltece en los ojos del lector. Hay una plétora de ellos. Valga como ejemplo, Manuel García, "Maera", torero venido a menos, cuya valentía en el ruedo le convierte en nada menos que todo un hombre aunque recibe una cornada gravísima. Con estas figuras (repletas de ironía) Hemingway contrapone la maldición de tener que vivir en este mundo violento y corrupto en que existimos todos[14].

No todos los protagonistas hemingweianos son boxeadores, toreros o cazadores ricos. Otros muchos son hombres humildes y anónimos. El camarero de "Un lugar limpio y bien iluminado", el viejo de "El anciano del puente", y Santiago, el pobre pescador cubano de *El viejo y el mar,* son todos ejemplos de otro héroe menos llamativo y afortunado. Es aquí, en el trato que reciben estos personajes anodinos, donde se descubre un fuerte enlace entre Hemingway y Quiñones, y también una diferencia muy marcada. Los relatos del chiclanero se pueblan de pescadores, prostitutas, toreros viejos, etc., que se resignan ante su destino en un universo malévolo si no cruel. Pero esa pesadumbre a veces desvanece en el tono gracioso y el sentido de humor de Quiñones mientras que los relatos de Hemingway tienen contados momentos graciosos. En los relatos del norteamericano, predomina un tono ominoso y el balance final de su cosmovisión es uno de trágica depresión[15]. En cambio, la alegría vital tan

---

[14] Al decir de María Rosario Jurado en, *"The Old Man and the Sea* o la evolución del fatalismo en Hemingway". *Filología Moderna* 50-51 (1973): "Lejos de toda libertad personal o facultad de elección, es donde reside la tragedia del héroe hemingweiano" (440).

[15] Escribe Edward F. Stanton, *Hemingway en España* (Madrid: Castalia, 1989): "...la prosa de Hemingway era radicalmente trágica o elegíaca..." (73). Y continúa: "...en cierto sentido todos sus libros eran un adiós: a su país, a la juventud, a la inocencia, al amor y a la vida" (74).

característica del sur de España cala muy hondo en Quiñones para brotar una y otra vez en sus relatos. De una famosa prostituta gaditana que fue la inspiración de Hortensia Romero, protagonista del relato "Legionaria" y luego la novela *Las mil noches de Hortensia Romero*, dice: "...era una mujer... un alma destrozada que iba por la calle agradeciendo cada día". Así es la Hortensia literaria también. Si bien la impresión general que acusan muchas de las narraciones de Quiñones sea también una de pesimismo, el andaluz hace salir a la superficie la buena disposición y el optimismo de sus compatriotas mientras que el panorama literario hemingweiano es más sombrío y desesperanzado[16].

Otra clave de la cuentística hemingweiana es su teatralidad. Escribió una serie de relatos que pueden considerarse pequeñas obras de teatro. Así, en cuentos como "Los asesinos", "Colinas como elefantes blancos", y "Un lugar limpio y bien iluminado", los personajes se cuentan sus propias vidas, al mismo tiempo que sus diálogos o conversaciones revelan su manera de ser o pensar. Todos se ambientan en un bar o un café, dos entornos predilectos de Hemingway. Domina la palabra helada, el diálogo coloquial y un tono llano. Este habla escueta ayuda al cuentista en su afán de reducir su narración a un mínimo. Sus relatos siguen las normas del teatro clásico: la unidad de tiempo, lugar y acción. Todo esto crea una estructura rígida, y también perfecta para la narración breve. Quiñones también emplea este formato. Su relato "Muy cerca del final" se basa en la conversación entre un empresario y un torero gitano en un café. Otro relato muy breve, "El noroeste", es un diálogo entre dos hombres durante un paseo. Y otro, "El armario", se ha llevado al escenario[17].

Un corolario de estos relatos dramáticos es la narración monologada. Hemingway, en su deseo de hacer que el lector participara en la acción, intentaba establecer una conexión exclusiva entre sus personajes y el lector. Un cuento, "La madre es un as", es totalmente monologa-

---

[16] Dice Quiñones: "Es muy difícil que se me amargue el pescado. Y eso le pasa a mucha gente de esta parte de Andalucía. Hay que picar una cantidad para que se amargue y se rebele".

[17] Las ideas sobre la teatralidad en Hemingway son de J.F. Klober, "Hemingway's Four Dramatic Short Stories". *Fitzgerald-Hemingway Annual* (1974): 247-57.

do. En otros –"Cincuenta mil de a uno", "El denuncio", y "Vino de Wyoming"–, el narrador se entremete, convirtiéndose en testigo o protagonista de lo ocurrido. Estos narradores en primera persona son poco fiables, pero la disparidad entre lo que dicen y su manera de comportarse produce una ironía que subraya los valores y temas que Hemingway quiere tratar[18].

Fernando Quiñones es un auténtico maestro de la narración monologada. Sus dos primeras novelas son largas disquisiciones "autobiográficas". Uno de sus libros de relatos, *Nos han dejado solos*, se compone, casi en su totalidad, de narraciones en primera persona. El literato dice lo siguiente del porqué de este recurso: "Cuando habla alguien del pueblo, cuando se trata de un tema popular, entonces los relatos van en primera persona". Lo importante aquí es darnos cuenta de que gracias estos monólogos tanto Hemingway como Quiñones se transforman en verdaderos existencialistas, interesados en los estados emocionales de sus personajes dentro de su medio ambiente inmediato[19].

Ambos literatos son maestros de la estampa paisajísta. Frecuentemente se basan en un escenario, o un juego de escenarios, –un bar, un muelle, un paseo, un viaje– para crear una arquitectura que delimita el tiempo y la acción de sus narraciones. Dentro de este andamio tiene lugar un diálogo o una conversación cuya habla escueta y cotidiana ayuda, al decir de Horacio Quiroga, a "mantener alto el voltaje", y a caracterizar velozmente a los personajes. Asimismo los dos literatos saben aprovechar la descripción de un lugar y un oficio peculiar junto con su jerga distintiva para crear la sensación de "conocer el percal" y así acercarse a sus lectores.

¿Una prueba fehaciente?

A pesar de todo lo dicho hasta el momento, estas afirmaciones en torno a la influencia de Hemingway en Quiñones todavía podrían consi-

[18] Estas ideas son de Sheldon Norma Grebstein, "The Reliable and Unreliable Narrator in Hemingway´s Stories", en Benson, 113-35.

[19] Benson, 273.

derarse meras coincidencias. Para de veras comprobar lo que vengo aseverando sobre la influencia hemingweiana en Quiñones, es menester indagar el primer libro de cuentos del norteamericano, *In Our Time* (1925), y en particular, los pequeños cuadros literarios que preceden cada uno de los relatos de esta colección. Así se podrá señalar una serie de similitudes estilísticas y estructurales más que casuales con las viñetas que preludian los cuentos de *El viejo país* (1978), de Quiñones.

La semejanza más notable entre estos libros es su estructura. Cada cuento se precede de una viñeta[20]. Hemingway las pone en cursiva mientras que Quiñones emplea una letra más pequeña, utilizando la bastardilla para reproducir el habla de las distintas personas que pueblan las hojas de cada viñeta. Las de Hemingway se basan en sus experiencias en la Primera Guerra Mundial, sus viajes por Europa, la tauromaquia y la violencia de la sociedad norteamericana. A través de estas estampas Hemingway testimonia y critica la brutalidad y crueldad de nuestro mundo. Las viñetas de *El viejo país* son el fruto de los viajes y experiencias del escritor andaluz por España. la guerra civil española, la violencia que subyace al régimen franquista, el proceso de democratización y la tauromaquia constituyen los temas predominantes de sus viñetas, si bien el humor y la buena comida y bebida alivian y aligeran la congoja que penetra por todo *El viejo país*. Tanto Hemingway como Quiñones dejan entrever sus sentimientos en cuanto a la muerte y la valentía personal, además de criticar duramente la condición del hombre moderno. Aunque las viñetas de Quiñones sean más extensas y contengan pequeñas diferencias que las de su precursor, la arquitectura –viñeta/cuento/viñeta/cuento– de *In Our Time* y *El viejo país* es idéntica.

Veamos algunas de las similitudes técnicas entre estas viñetas. En *In Our Time* Hemingway experimenta con dos dialectos: el inglés y el americano. En la viñeta IV, que precede el cuento "The Three Day Blow", Hemingway utiliza la voz de un soldado británico que rememora sus escaramuzas con los alemanes durante la Primera Guerra Mundial. Al describir una barricada que levantan, casi "se oye" el acento del británi-

[20] Los últimos dos relatos de *El viejo país* son de índole fantástica y, al parecer, fueron agregados tardíamente a la colección. Será por eso que no se preceden con una viñeta.

co: "It was absolutely topping. They tried to get over it, and we potted them from forty yards (Fue absolutamente estupendo. Intentaban treparla y los metíamos en el bote desde cuarenta yardas [La traducción es mía])[21]. El argot americano se reproduce en la viñeta VII. En ella, dos policías matan a dos ladrones húngaros al salir de una tienda que acaban de robar. El diálogo racista e irónico entre los dos agentes del orden público es sobrecogedor: "They're crooks, ain't they?" said Boyle. "They're wops, ain't they Who the hell is going to make any trouble? (Son chorizos, ¿no? dijo Boyle. Son espaguetis ¿no? ¿A quién diablos le va a importar? [La traducción es mía])" (103).

En *El viejo país* Quiñones también incorpora los idiomas y dialectos de las distintas autonomías españolas a fin de explotar y subrayar la riqueza lingüística y cultural de su patria. Veamos unos ejemplos: Primero el gallego: "¡Neñu, neñu! se quejaba en los espasmos la gordita... y fuera del cuchitril... navegaba toda la quieta melancolía salobre de Pontevedra" (63). Ahora, el asturiano: "*...estas tontinas se van con el primero que se las lleva y ésta está muy riquina, dijo Héctor*" (77). Debe notarse que en plena transición democrática y desde Andalucía, Quiñones rompe una lanza a favor de la libertad de expresión.

El tono coloquial de las viñetas de ambos libros también muestra la estrecha relación entre los dos escritores. Su prosa es escueta, telegráfica y evidencia la ya mencionada formación periodística de ambos. Esta conexión estilística se manifiesta en el argot, la repetición de vocablos o expresiones y una gramática y sintaxis calculadamente deficientes. La narración fluctúa entre la primera y tercera persona y cada viñeta viene a ser una pequeña anécdota que depende de la fuerza evocadora de los comentarios o incidentes descritos por los narradores. Un ejemplo de *El viejo país:* "...una oreja de cerdo humeando en un plato de madera con grelos y cachelos recién cocidos y el fresco Ribeiro blanco achampanado a lo bestia, pan campesino tetón esponjoso por dentro crocante en la corteza y natillas tan de verdad que se las oía mugir bajito, y a navaja en el pino de la mesa, muy chico, tan raro allí: FRANCO NO" (63).

---

[21] Ernest Hemingway, *In Our Time*, New York: Scribner, 1953, 44.

Seis de las viñetas de *In Our Time* se ambientan en España y todas versan sobre la tauromaquia. Sólo una de las estampas de *El viejo país* tiene que ver directamente con los toros. Sin embargo, su parecido con una de las de Hemingway es tan marcada que nos interesa citar las dos. Primero Quiñones:

> ...Pedro Martínez "Pedrés" había matado como un hombre a un bicho grande y duro en uno de esos momentos para siempre de entre cada mil de torpezas, rutinas, crueldades y mierda que suman una tarde de toros: se le iban ya las orejas y el morlaco lo volteó y corneó malamente en una segunda entrada pero "Pedrés" se fue para él frío, con el traje destrozado y el tiempo justo para no caer aunque sin fuerzas ya ni para agacharse a por la muleta que se quedó allí, en la arena, y se cruzó a cuerpo limpio vaciándose al toro con la mano, dejándole la espada hasta los gavilanes y cayendo a plomo mientras el animal rodaba junto a él y la luz de Mediterráneo se derramaba por los bordes de la plaza justo como se desborda un batido de fresa, despacio y suave, ... (85).

Comparemos esta estampa con la del maestro Hemingway:

> The first matador got the horn throug his sword han and the crowd hooted him out. The second matador slipped, and bull caught him through the belly and he hung onto the horn with one hand and held the other tight against the place, and the bull rammed him wham against the barrier and the horn came out, and he lay in the sand, and then got up like crazy drunk and tried to slug the men carrying him away and yelled for his sword, but he fainted. The kid came out and had to kill five bulls because you can't have more than three matadors, and the last bull he was so tired he could hardly get the sword in. He could hardly lift his arm. He tried five times and the crowd was quiet because it was a good bull and in it looked like him or the bull and then he finally made it. He sat down in the sand and puked and they held a cape over him while the crowd hollered and threw things down into the bull ring. (107).

Muchos críticos y estudiosos de Hemingway señalan la crueldad y bestialidad de estas estampas taurinas y su correspondencia con la veta violenta del norteamericano. Pero existe una verdad más profunda. Al

igual que Quiñones, en esta viñeta Hemingway también pinta uno de "esos momentos para siempre", tan difíciles de conocer, pero tan emocionante e inolvidables de los toros[22].

Hay que concluir que Fernando Quiñones conoce a fondo la cuentística hemingweiana y que entre *In Our Time* y *El viejo país* hay una serie de semejanzas estilísticas muy marcadas. El estilo coloquial, el convertir un lenguaje simplemente hablado en un lenguaje literario, los dialectos y el argot, la repetición, la ironía, los temas (la guerra, la tauromaquia, la violencia), los ambientes, el tono flemático y lacónico y el hacer que el lector comparta la ansiedad de los personajes corren parejos en estas dos obras. Pero es la presencia de las viñetas y la alternancia y similitud de las mismas que son tan significantes en el momento de estudiar y explicar la influencia hemingweiana en Quiñones. Todo esto no significa que el literato andaluz plagiara a Hemingway ni que lo copiara de manera tan directa que estorbara su propia capacidad creativa. Nada más lejos. Al igual que otros muchos artistas, Quiñones se inspiró y se dejó guiar por la obra de otro maestro. Difícilmente se lee mejor prosa en ficción.

[22] Esta idea es tanto más sorprendente y reveladora de la disposición de Hemingway hacia los toros porque escribió es' a viñeta sin haber visto una corrida. Stanton respalda mi apreciación al decir del "chaval": "... fue tal vez el primer personaje en las ficciones del autor cuya conducta física podía despertar la admiración del lector atento" (47).

Andalucía en pie: una propuesta escénica de Fernando Quiñones

ROSARIO MARTÍNEZ GALÁN
Universidad de Cádiz

APROXIMACIÓN A LA OBRA TEATRAL *ANDALUCÍA EN PIE*.

El presente estudio se localiza en el siglo XX y dentro de él en uno de los componentes andaluces más significativos, Fernando Quiñones, poeta, narrador, dramaturgo y ensayista que ha sabido buscar y recrear con "rigor artístico y literario" la esencia andaluza. De este autor hemos elegido una de las parcelas más sugerentes y menos conocidas de su producción literaria, la teatral de la cual hemos seleccionado una obra de inspiración andaluza[1].

Dada las peculiaridades que reviste el contexto que rodea la producción teatral de Fernando Quiñones es conveniente recordar que su obra ha sido localizada en "el teatro español de los ochenta", dentro de él en el grupo que se da a conocer y se afianza entre la transición política y la consolidación de la democracia, y en relación con los autores de esta parcela, entre aquellos que por "sus características propias y singulares" escapan a toda posibilidad de homologación[2].

---

[1] Fernando Quiñones. *Andalucía en pie. Propuesta escénica andaluza en música, imágenes y palabras*. Copia mecanografiada del libreto inédito.

[2] César Oliva. *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 425, 533, 435-437.

En la destacada aportación de Quiñones al teatro de la época figura la obra *Andalucía en pie,* una pieza que inicialmente estrenó con ese título pero que luego pasó a denominar *Andalucía siempre.* Este cambio estuvo orientado, según el autor, a evitar que amplios sectores de público, condicionados por el momento nacional y andaluz, por la imagen publicitaria de la obra y por el carácter sociopolítico de casi todo el teatro regional del momento, adquirieran de él "la idea previa del discurso político e incluso panfletario que de ningún modo es"[3].

Por otro lado, y gracias al subtítulo que le acompaña, *Propuesta escénica andaluza en música, imágenes y palabras,* a las explicaciones encontradas en el "dossier" de la obra y a los comentarios ofrecidos por la crítica, sabemos que ha sido inscrita en el género dramático musical de inspiración andaluza y alcance popular. Es decir, dentro de un añejo espectáculo que Fernando Quiñones intentó actualizar y recobrar confiriéndole rigor artístico y literario, dotándolo de intención cultural e histórica y añadiéndole la variante reflectora de la protesta"[4].

Además, gracias a la entrevista que expresamente sostuvimos con el autor, conocemos que la obra objeto de estudio fue escrita en Madrid en 1979 y que el proceso de creación, incluido el trabajo de los músicos, se prolongó unos ocho meses [5]. Asimismo, y a través de una

---

[3] Fernando Quiñones, *op. cit.*, p. 1.

[4] Ídem., Fausto Botello, "Andalucía en pie", *Hoja del Lunes,* 1980, 17 de noviembre.

[5] La entrevista que expresamente sostuve con Fernando Quiñones, en Cádiz, el 6 de noviembre de 1988, nos permitió comprobar, entre otros aspectos, que aceptaba el criterio de localización teatral ofrecido por César Oliva, verificar el tiempo de la escritura de *Andalucía en pie,* aclarar la autoría del texto que preside la obra, enriquecer el conocimiento de las fuentes recreadas en la misma, recordar el objetivo pretendido, ratificar que en su propuesta teatral no hay oportunismo político, evocar aspectos inéditos de su puesta en escena, transmitir el gozo del excelente trabajo escénico realizado, lamentar las consecuencias del elevado presupuesto, etc. En definitiva, una conversación que lo acredita como un autor infatigable, autoexigente y riguroso y como un hombre inolvidable por su calidad humana, su infinita generosidad, su inmensa bondad y su peculiar alegría. En fin, un diálogo marcado por el dolor del hombre que se nos iba y el gozo de su continuada creación literaria. Luces y sombras de un emotivo e inolvidable encuentro.

nota de prensa averiguamos que Fernando hizo la lectura del libreto a Rocío Jurado, en dos ocasiones y en presencia de José Tamayo. La evocación del acto ha revelado el entusiasmo de la cantante hacia el proyecto, el afán del autor y director por lograr el sí de la cansonetista y la imposibilidad de contar con "su voz de marisma" a causa de un compromiso previo, el de "una ópera rock inglesa con la figura de Evita al fondo[6].

No obstante, y después de superar múltiples dificultades, la obra original de Fernando Quiñones, *Andalucía en pie,* se estrenó en el Teatro Nacional "Lope de Vega" de Sevilla, el 13 de Noviembre de 1980, bajo la dirección de José Tamayo y con un coste de montaje de unos nueve millones de pesetas[7].

El autor nos recordó las representaciones y giras que siguieron al inolvidable estreno. Es decir, los 15 días que permaneció en el Teatro Lope de Vega de la ciudad hispalense, las dos fechas programadas para su puesta en escena en el Gran Teatro Falla de Cádiz, las dos jornadas dedicadas a su representación en el Teatro Villamarta de Jerez y los dos días reservados para llevar el espectáculo al Teatro Cervantes de Málaga. En definitiva, una corta existencia en cartelera, un breve itinerario escénico a pesar del éxito de público y de la buena acogida dispensada por la crítica; un balance inesperado, que Quiñones justificó por la imposibilidad de hacer frente al elevado presupuesto del montaje[8].

En cuanto a los que hicieron posible el espectáculo, Fernando nos confirmó que fueron aquellos actores, cantaores, bailaores, guitarristas, músicos, etc., que aparecen registrados en el programa de mano que nos entregó, es decir, el impreso para tal acontecimiento y cuya ficha artística y técnica citamos a continuación[9]:

---

[6] Eduardo Nicea, "Andalucía en pie", *Mundo obrero,* 1980, 13 de mayo.

[7] Fernando Quiñones, *op. cit.* pp. 1-2.

[8] Entrevista cit.

[9] Programa de mano. Milagros presenta el estreno de *Andalucía en pie* de Fernando Quiñones. Música de Castañeda y Torregrosa. Dirección: José Tamayo.

M I L A G R O S

presenta el estreno de

ANDALUCÍA EN PIE
de FERNANDO QUIÑONES

Música de JUAN A. CASTAÑEDA y JOSÉ L. TORREGROSA

MILAGROS - FOSFORITO - CHIQUETETE
LA SUSI - FAICO

ENRIQUE - EL EXTREMEÑO - FARAÓN - JUAN FERNÁNDEZ
LA VISI - CARMELA GRECO

Tere Reina - La Polvorilla - Carmelo Molina - J. M. Pico

Guitarristas:
MANOLO SANTIAGO - JOAQUIN AMADOR - RAMON AMADOR
y
APARICIO RIVERO y MARIO MARTIN
A c t o r e s

Escenografía: PERE FRANÇESC
Construcción: ALBERTO VALENCIA
Realización: MARIANO LOPEZ
Sonido: MILAN ACUSTICA
Efectos: AUDIO FILMS
Realización: PERIS y EL SALAO
Figurines: RAFAEL RICHART
Zapatería: GALLARDO
Orfebres: ENRIQUE y NESTOR
Equipo Luz: CREMESA

Jefe Maquinaria: Antonio Gallego
Técnico Sonido: Jose Luis Pozo
Sastra: Ana Puerto
Jefe Electricidad: Alejandro do Carmo
Regidor: Francisco Perea
Representante: Manuel Fernández

Producción: LUIS ADAME

Ayudante Musical: FRANCISCO SAURA
Ayudante de Dirección: FRANCISCO CASTELLANO

Dirección:
JOSÉ TAMAYO

Del citado musical de inspiración andaluza Quiñones nos evocó, entre otros aspectos, la profunda emoción que experimentó al contemplar y sentir caer la monumental verja plateresca, que a imitación de la que preside la Capilla Real de la Catedral de Granada, fue propuesta por José Tamayo para ambientar el inicio y el cierre del espectáculo[10].

También nos comentó el cuadro titulado *Día y noche de Al-Ándalus,* es decir, el orientado a recrear una fascinante ciudad arábigo andaluza, cuya fuente de inspiración había sido la localidad de Utrera, y en la que había situado la entrañable historia de *Ahmed y Laila,* una pareja concebida como popular y humilde, pero que fue llevada a escena, para sorpresa suya, como sacada de *Las mil y una noches,* de ahí que nos repitiera una y otra vez, que a pesar del deslumbrante espectáculo visual ofrecido, aquello no respondía a lo sugerido en su propuesta escénica[11]. Él "los había pensado "pobrecitos", es decir, con un vestuario capaz de ayudar a la lectura del cuadro teatral sin entorpecerlo con ningún valor parásito[12].

Asimismo, y con muestras de profunda emoción, nos comunicó el estremecimiento que sintió al ver materializado en escena el ambiente minero sugerido para el cuadro III de la segunda parte. Una recreación impresionante de la que no podía olvidar el interior tenebroso de la mina, el carácter gigantesco, el ensordecedor ruido del ascensor, la iluminación matizada por la luz de los carburos, la aparición y disposición de los personajes y los efectos sonoros de las guitarras acompañando el cante y baile de tarantos. En conclusión, una atmósfera asfixiante que transmitía pobreza, angustia, muerte, protesta social[13].

---

[10] Entrevista cit.
[11] *Ídem.*
[12] Roland Barthes, "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos,* Barcelona, Editorial Seix Barral, pp. 65-75.
[13] Entrevista cit.

Un texto inédito de Fernando Quiñones

Aunque la obra objeto de nuestra atención no ha sido publicada, hemos podido acceder a ella gracias a una copia del libreto original de Fernando Quiñones. Se trata de un ejemplar escrito a máquina, en tamaño din A-4 y compuesto de 37 páginas. Además, sobre el texto mecanografiado observamos algunas correcciones hechas a mano por el propio autor. Estas modificaciones responden, en ocasiones, al deseo de añadir nuevos fragmentos, en otros casos, a la voluntad de eliminar determinados apartados y en ciertos momentos, a la pretensión de indicar aspectos tipográficos del texto[14].

En las dos primeras páginas numeradas encontramos la ficha técnica y artística más un texto que explica el propósito fundamental de la obra, el género en el que se inserta, la visión de Andalucía que recrea, la documentación que apoya el trabajo, la labor musical de Castañeda y Torregrosa, la calidad de los que colaboran, la labor unitaria de Tamayo, el tipo de público en el que pensó y el carácter comercial del espectáculo proyectado[15]. Pero el citado texto, a diferencia de otros, no ofrece señales de autoría, siendo el mismo Fernando, en la citada entrevista, el que nos afirmó que había sido escrito por él. Esta aseveración quedó registrada en la copia del libreto gracias a la firma que trazó al cierre del texto, es decir, hacia la mitad de la página[16].

En contraposición a lo expuesto, las páginas 34, 35 y 36, las que sirven de cierre al libreto, recogen tres textos. El primero, de José Tamayo se centra en explicar su trayectoria teatral, el significado de Andalucía en su labor profesional, la inquietud que le despierta el flamenco, el compromiso que adquirió de poner el teatro al servicio de esa manifestación cultural y el cumplimiento de su palabra al aceptar la dirección del dramático musical andaluz ofrecido por Fernando Quiñones[17].

El segundo es original de Milagros, singularísima bailaora, que dedica unas líneas a argumentar su concepción del flamenco, a comentar las

---

[14] Fernando Quiñones, *op. cit.*
[15] *Ibídem,* pp. 1-2.
[16] Entrevista cit.
[17] José Tamayo, *op. cit.* pp. 34-35.

posibilidades que encontró en la obra de Quiñones, a recordar el atractivo observado en el lenguaje teatral de Tamayo, a evocar las posibilidades que tenía de alcanzar su objetivo, es decir, acercarse al duende, al alma de Andalucía, y a transmitir su agradecimiento a los compañeros que tuvieron que romper moldes tradicionales para hacer realidad la propuesta[18].

El tercero corresponde a Fernando Quiñones y está orientado a exponer los rasgos con los que actualiza y recupera el espectáculo musical de inspiración andaluza y alcance popular hoy desaparecido, a esclarecer el significado del título para evitar interpretaciones políticas no pretendidas y a revelar que su labor de creación personal está ilustrada con fuentes documentadas y textos de otros autores que aparecen citados a pie de página a lo largo del libreto,[19] y por orden de aparición y por orden alfabético en los dos apartados del programa de mano que reproducimos a continuación[20].

FUENTES DOCUMENTADAS (Por orden de aparición en la obra): E. Levi Provençal, Emilio García Gómez, Bernabé López García, Edictos de Ben Abdún de Sevilla (comienzos del siglo doce); romanceros anónimos medievales; Francisco López de Gomara (siglo dieciséis); Díaz del Moral; investigaciones varias en torno a Juan Mingoya; José Subirá, Blas Vega, y otras.

CITAS E INSTANTES DE POETAS ANDALUCES (Por orden alfabético): RAFAEL ALBERTI, Cádiz, *De sangre, sol y muerte...* en *La hora de la verdad...* (en "Los toros"). Vicente ALEIXANDRE, Sevilla: *Solo quiero tu muerte cotidiana.* (en "Día y noche de Al-Ándalus"). BEN HAZM, Córdoba (nacido en el año 994 y muerto en el 1063): tema y palabras iniciales de la canción *Mi corazón es tu casa* (en "Día y noche de Al-Ándalus"). J. M. CABALLERO BONALD, Cádiz: *¡Canto no!: tierra sobre la tierra* (en "Cuarto de los gitanos"). ALFONSO CANALES, Málaga: *Los muslos solemnes, la espalda orillada de flecos...* (en "Cuarto de los gitanos").

[18] Milagros, *op. cit.* p. 35.
[19] Fernando Quiñones, *op. cit.* pp. 35-36.
[20] *Programa de mano,* cit.

LUIS CERNUDA, Sevilla: *...sálvalo o condénale...* (en "Toná del emigrante"). JULIO ALFREDO EGEA, Almería: *Collares de sol tenía...* (en "La mar"). PABLO GARCIA BAENA, Córdoba: *Herido entre las zarzas...* (en "Cuarto de los gitanos"). FEDERICO CARCIA LORCA, Granada: *Yo creo que ser de Granada...* y *El amarillo de Cadiz...* (en "El tránsito"). ANTONIO HERNÁNDEZ, Cádiz: *desde los Balbos y Trajanos...* (en "Andalucía"). JUAN RAMON JIMENEZ, Huelva: *¡Calle de los marineros...!* (en "La mar"). JOSE JURADO MORALES, Jaén: *La mina de Pozo Ancho...* (en "La mina"). MANUEL MACHADO, Sevilla: *Cádiz, salada claridad...* (en "Andalucía"). MANUEL QUIÑONES, Cádiz: *Mina, panteón sin letras...* (en "La mina"). MANUEL RIOS RUIZ, Cadiz: *Tu quiebro de cintura...* (en "Andalucía"). LUIS ROSALES, Granada: *Duran las cosas sencillas* (en "La mar").

Potencial espectacular

La obra *Andalucía* en pie ofrece la posibilidad de ser estudiada a partir del texto escrito que aparece localizado en las páginas 3 a 33 del libreto original de Quiñones. En efecto, la citada copia de Fernando nos aporta un objeto estable y asequible al estudio científico[21], un texto que ha precedido a las representaciones llevadas a cabo en Sevilla, Cádiz y Málaga y ha sobrevivido a las mismas sin que éstas le influyan para nada[22].

Por otro lado, el citado texto contiene indicios suficientes para llegar a imaginar representaciones ficticias del mismo, siendo posible aceptar que es un "espectáculo en potencia" sobre el cual o contra el cual podemos evocar y bosquejar posibles proyectos de representación[23].

---

[21] Mª. del Carmen Bobes Naves, "El comentario del texto dramático" en AA.VV. Teatro. Textos comentados. *La Rosa de papel de D. Ramón del Valle-Inclán*, Oviedo, Cátedra de Crítica Literaria, Universidad de Oviedo, p. 17.

[22] Cesare Segre, "La función del lenguaje en el "Acte sans paroles" de Samuel Beckett" en AA.VV. *Semiología del teatro*, editado por José Mª. Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 193-216.

[23] Gianfranco Bettetini. Producción significante y puesta en escena, Versión castellana de Juan Díaz de Aturi, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Título original: *Produzione del senso e messa in scena*, Milan, Casa Editrice Valentino Bompiani, 1975, pp. 3-26.

En concreto, podemos acceder a través del lenguaje al estudio, análisis, reflexión y valoración de aspectos relevantes o totales de la puesta en escena virtual, es decir, la pensada por el autor, la sugerida y escrita por él, aquella capaz de recrear una peculiar visión de la historia de Andalucía[24].

Pero para poner de relieve esos núcleos de teatralidad que la perfilan hemos tenido en cuenta algunas de las propuestas más aceptadas sobre el texto dramático, es decir, aquellas que nos permiten extraer múltiples sugerencias para orientar el trabajo[25].

Historia proyectada

El primer paso para adentrarnos en el conocimiento de *Andalucía en pie* lo podemos dar acercándonos a la historia recreada. En efecto, como plantea Barthes, cuando ante un texto cualquiera nos preguntamos ¿Por dónde empezar? debemos responder que es necesario hacerlo con una primera visión semántica (de contenido) sea temática, sea simbólica, sea ideológica[26].

Este planteamiento nos permite observar que a lo largo de las dos partes del texto, Fernando Quiñones nos presenta una ordenada visión de la historia y el arte andaluz desde la Edad Media hasta nuestros días, exhibiendo a través del diálogo, el monólogo, la imagen, la música y la danza, "problemas y alegrías", "conflictos y esperanzas", "del ayer y el hoy"[27].

---

[24] Marco de Marinis. *Semiótica del teatro. L'analisti testuale dello spettacole,* Milano, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, pp. 24-39. Mª. del Carmen Bobes Naves. *Estudios de Semiología del teatro,* Madrid, Taurus, 1988, pp. 76-77.

[25] Roman Ingarden. "Les fonctions du langage au théâtre", Poetique, 8, Paris, Seuil, pp. 531-538. Anne Ubersfeld. *Lire le Théâtre,* Paris, Éditions Sociales, 4ª édition, 1982 (Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, *Semiótica teatral,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1989). Steen Jansen. "Problemi dell analisi di testi drammatici", Biblioteca teatrale, 20, pp. 14-43. Marco de Marinis, ídem. Mª. del Carmen Bobes Naves. *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Taurus, 1987.

[26] Roland Barthes, *¿Por dónde empezar?,* Barcelona, Tusquets Editor, 1974, pp. 69-70.

[27] Fernando Quiñones, *op. cit.* pp. 1, 36.

Y todo ello organizado en 10 excelentes cuadros que muestran en toda su grandeza el mundo arábigo andaluz, la conquista de América, la gitanería, los toros, las últimas colonias, la mina, el campo, el mar, el bandolerismo, la emigración y el turismo. Es decir, distintas facetas de una historia desarrollada "sin el menor exceso, con la más simple naturalidad", "sin partidismo ni color político" pero con "rigor artístico y literario", "con intención cultural e histórica" y con "significado dentro de la historia común de los pueblos de España"[28].

Estructura

El texto aparece marcado en su aspecto externo con claras divisiones en *partes y cuadros.* Se trata de una forma dramática organizada en unidades yuxtapuestas e independientes, una estructura capaz de recrear la sensación de estar "ante un lienzo donde diversas estampas se suceden como por encanto",[29] una organización habitual en el teatro contemporáneo, una disposición adecuada al tipo de espectáculo proyectado[30].

Los límites de estos segmentos quedan fijados gracias a una serie de elementos demarcativos que percibimos tanto en la lectura del texto como en la evocación de sus representaciones. En efecto, en el texto denominado *Andalucía en pie,* Fernando marca el paso de una parte a otra dejando unos espacios blancos e indicando tipográficamente la bipartición de la historia con los interliminares –primera parte, segunda parte–, es decir, con rasgos que la representación sustituirá por la bajada y subida del telón.

Pero en el caso de la subdivisión en cuadros, la delimitación ofrecida por los espacios blancos y las indicaciones tipográficas relativas a los interliminares numerados y titulados de estas unidades -Cuadro 1°: *Andalucía,* Cuadro 2º: *Día y noche de Al-Ándalus,* etc.-, es percibida escénicamente gracias a otros indicios externos que sustituyen el

[28] *Ibídem,* pp. 1, 35-36.

[29] Patrice Pavis. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1983, pp. 108-109.

[30] Kurt Spang. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral,* Pamplona, EUNSA, 1991, pp. 142-144.

uso del telón, y que también son indicados textualmente. Nos referimos a las acotaciones relativas al decorado, a las marcas de iluminación con función demarcativa y a la lista de personajes vinculada a cada una de las estampas; es decir, a aquellas sugerencias que la puesta en escena materializará en forma de espectáculo visual marcado por el dominio de la oscuridad al finalizar cada uno de los cuadros, por la recreación sucesiva de 15 grandes cambios espaciales, ambientales o de época, y por las distintas configuraciones de personajes que exigen los diversos entornos proyectados por el autor para recrear la esencia del alma andaluza.

Para representar lo indicado presentamos un gráfico que consta de dos partes esenciales. La primera está formada por una serie de recuadros que indican la estructura externa de *Andalucía en pie* en partes y cuadros. La segunda aparece constituida por una serie de indicaciones lingüísticas que dan a conocer los elementos demarcativos llamados a materializarse en escena: decorado, iluminación y conjunto de personajes.

ANDALUCÍA EN PIE

Propuesta escénica andaluza en música, imágnes y palabras

PRIMERA PARTE

Cuadro 1º: *Andalucía*

–Andalucía –Maestro –Campero –Emigrante –Gitano –Parao –Minero –Hombres y mujeres del pueblo	→ "Verja plateresca de la Capilla Real de la catedral de Granada"	Decrece la iluminación hasta pasar → a oscuro

Cuadro 2º: *Día y noche de Al-Ándalus*

–Pregonero
–Guardia
–Ahmed
–Laila →
–Mendigo
–Capitan cristiano
–Soldado cristiano
–Pueblo árabe

Ciudad de la Andalucía árabe. Barrio... "Zoco..."

→Se va haciendo un oscuro total

Cuadro 3º: a) *El tránsito.* b) *Colonial*

a) –Morisco
–Soldado de la conquista
–Una voz

b) –Antillana
–Guajiro →
–Soldado de la guerra cubana
–Pueblo antillano

a) Escenario oscuro, gritos de aves marinas... luces cenitales sobre los dos personajes

–

b) Iluminación viva. Fondo de poniente colorado con un viejo mercante.

→Se va haciendo oscuro total

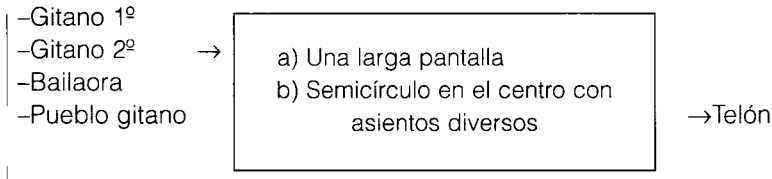
Cuadro 4º: *Cancionera*

–Romántico
–Cancionera →
–Guitarrista

Telón reproduciendo un grabado de Gustavo Doré con una vieja taberna o café cantante primitivo

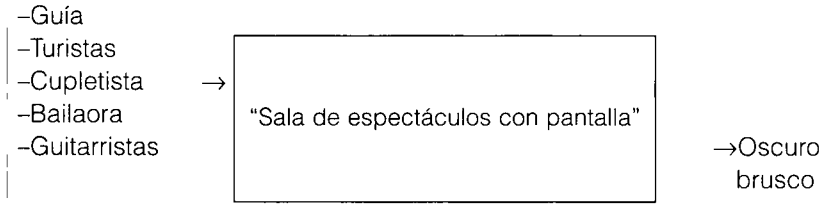
→Oscurece delicadamente, oscuro total

Cuadro 5º: *Cuarto de los gitanos*



SEGUNDA PARTE

Cuadro 1º: "La hora de la verdad"



Cuadro 2º: "El campo"

Cuadro 3º: "La mina"

–La viuda
–Mineros →
–Caleros
–Guitarristas

Interior de una mina, con una escalera hacia la boca que es como un cráter al cielo gris

→ A Oscuro total

Cuadro 4º: "Toná del emigrante"

–El Emigrante
–Loli, su mujer →

Estación invernal en Alemania

Decrece la luz velozmente → hasta oscuro total

Cuadro 5º: "La mar y Andalucía en pie"

–Andalucía
–Toda la compañía→

Verja plateresca... contra un fondo verdiazul de cielo marinero

→Telón final

LA IMPORTANCIA DE LO EXTRAVERBAL EN EL PROYECTO ESCÉNICO.

Teniendo en cuenta que Fernando Quiñones, al igual que los autores que estructuran sus dramas en cuadros, ha concedido una importancia notable a los *elementos extraverbales,* hemos pensado en la posibilidad de acceder a ellos a través del lenguaje[31].

En este sentido, consideramos relevante recordar que así como cada escuela dramática ha puesto su énfasis en determinados elementos no verbales –gesto, mímica, decorado, música, etc.–, nosotros lo vamos a poner en un corpus significativo de la propuesta escénica del autor, en un corpus que abarca elementos representativos de los efectos sonoros no articulados, de la caracterización del espacio escénico y de la expresión corporal del actor, tres núcleos que convergen en un sentido y en una interpretación acorde con el tipo de espectáculo musical proyectado[32].

La música.

En la propuesta escénica de Quiñones, la música es el elemento nuclear, el que funciona como *leitmotiv.* Este protagonismo del efecto sonoro no articulado está justificado porque *Andalucía en pie* se localiza en el ámbito del teatro musical y dentro de él en una modalidad que sugiere la recreación de variantes musicales acordes con el tipo de estructura seleccionada[33], con la fuente de inspiración andaluza que la sostiene, con el carácter popular que la acompaña y con el rigor artístico y literario que Fernando le otorga. En definitiva, un ambicioso proyecto musical que ha sido localizado en adecuados y sugerentes ambientes, en atmósferas capaces de acercarnos a la esencia del alma andaluza, a ese duende que Milagros intentaba captar y proyectar.

Una muestra interesante de esta parcela está sugerida en el cuadro que sirve de pórtico a la obra, el reservado a la presentación de Andalucía, el que se sitúa en el ámbito plateresco de la Capilla Real de Grana-

---

[31] Kurt Spang, op. cit., pp. 144-145. Mª. del Carmen Bobes Naves, *Estudio de Semiología del teatro,* Valladolid, Aceña Editorial, pp. 76-77.

[32] Tadeusz Kowzan. *Literatura y espectáculo,* Madrid, Taurus, 1992, pp. 187-189.

[33] Kurt Spang, *op. cit.,* p. 214.

da, aquel que es ambientado con una de las formas fundamentales del flamenco, la siguiriya, una modalidad libre y difícil, que además de ser acompañada por un efecto sonoro parecido al resonar de campanas que doblan, se inicia con un quejío profundo y lastimero seguido de una melodía que es puro lamento. Una forma que es puesta en boca del Emigrante cuando se trata de la siguiriya gitana y en la voz del Minero al pasarse a la siguiriya de cambio de Manuel Torre, unas voces como las exigidas, broncas, aguardentosas y rajás, unas voces que transmiten dramatismo, melancolía y tristeza[34].

A continuación, al pasar al fascinante cuadro localizado en una ciudad de la Andalucía árabe, en un barrio junto al río e inmediato al zoco, el diseño de la atmósfera está lograda gracias a una propuesta musical, una melodía ambiental en orquesta árabe que ha de acompañar, como fondo, al bullicio popular, pregones, edictos, etc. característicos del lugar. Además, en este ambiente y gracias a la interpretación de canciones, jarchas y recitativos en canto llano[35], Ahmed y Laila nos comunican su entrañable historia de amor, una historia caracterizada por la alegría del encuentro, los temores de ambos, el dolor de la separación, y en definitiva la imposibilidad de lograr el objetivo. Un final tan triste como el que presenta la caída del mundo arábigo andaluz al cierre del cuadro, un derrumbe transmitido gracias a la entonación de un romance sobre la pérdida de Granada[36]. Pero, en definitiva, la recreación de estas aportaciones musicales nos llevan a recordar la variada y manifiesta raigambre cultural que dejaron en Andalucía los ocho siglos de dominación musul-

---

[34] Julián Ribera y Tarrago. *La música árabe y su influencia en la española,* Madrid, Mayo de Oro, 1985, pp. 87-154. José Manuel Caballero Bonald. *Luces y sombras del flamenco,* Barcelona, Lumen, 1975, p. 99. Antonio Quilis, *Métrica española,* Barcelona, Ariel, p. 101.

[35] Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco,* Barcelona, Seix Barral, 1975. Tomás Navarro Tomás. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, Madrid, Guadarrama, 3ª ed. pp. 53-56.

[36] Antonio Carrillo Alonso. *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco,* Granada, Editorial Don Quijote. Antonio Gallego Burín, Alfonso Gámir Sandoval. *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554,* Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996, pp. 13-25. Antonio Gallego Burín. Granada. *Guía artística e histórica de la ciudad,* Granada, Editorial Don Quijote, 1982, pp. 42-59.

mana. Un período fructífero de intercambios para la lírica europea, para los cancioneros andaluces y para el arte flamenco en su conjunto[37].

El cuadro orientado a recrear las huellas que dejaron en la Historia de Andalucía la conquista y colonización de América está organizado en torno a dos grandes núcleos. El primero, titulado *El tránsito* logra el ambiente adecuado gracias a una ráfaga musical de *Guárdame las vacas de Narváez* y un cante a palo seco entre cajas y por libre. El segundo, denominado *Colonial* está marcado por la voluntad de materializar canciones aflamencadas hispanoamericanas, es decir, propias de los emigrados de aquellas tierras y que fueron bautizadas con el significativo nombre de cantes de ida y vuelta. Nos referimos a las colombianas con sus primeros compases de guitarra, su cante y baile, a la especie más característica, las guajiras y a la inolvidable rumba vieja ofrecida por Fernando Quiñones[38].

Otra variante que el autor propone llevar a escena es el mundo del *Café cantante* puesto de moda en Andalucía hacia 1842, un ambiente en el que sonaba la copla andaluza como expresión de un pueblo grande y noble, un lugar que hizo salir al flamenco de la oscura esfera donde había nacido, el hogar gitano. Pues bien, en ese ambiente decorado con la reproducción de un grabado de Gustavo Doré presenta Quiñones un cuadro formado por un guitarrista, un romántico encargado de explicar los orígenes de la canción andaluza y la Cancionera que ha de interpretar *El Puente de las Pájaras,* una canción de temática amorosa marcada por la gracia de esta tierra, un espectáculo, ofrecido a un público que, instalado en mesas, paladea el flamenco alumbrado por quinqués y acompañado de la bebida, el humo de los cigarrillos y los comentarios[39].

La juerga flamenca sugerida en el cuarto de los gitanos se caracteriza por una propuesta vertiginosa de variantes flamencas: bulerías, martinetes, siguiriyas y soleares. En efecto, el acontecimiento se inicia y finaliza con una indicación festera, las bulerías, una modalidad propia de fies-

---

[37] José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.* pp. 17-24.

[38] Joaquín García Lavernia. *El libro del cante flamenco,* Madrid, Ediciones Rialp, 1986, p. 197.

[39] Ricardo Molina. *Obra flamenca,* Madrid, Ediciones Demófilo, 1977, pp. 19-20.

tas y bullicios, una variante que une los efectos de "las palmas" con los del cante, toque y baile, una aportación de compás arrebatador y temática burlesca. Pero como el flamenco es algo más, los gitanos deciden pasar a una modalidad no festera, el martinete, es decir, a la que expresa a través del quejío y el cante, el lamento del alma gitana. Luego, cuando la atmósfera está lograda aparece sugerida la voluntad de materializar las modalidades fundamentales del flamenco, las siguiriyas y soleares, la primera con el toque y cante que le es habitual y la segunda, introducida con un compás de golpes en la madera de las guitarras y seguida de un cante y baile solemne pero capaz de transmitir la experiencia vital de esta raza. Y como colofón del acontecimiento gitano se vuelve al ambiente festero y al compás arrebatador de la bulería[40].

La segunda parte de *Andalucía en pie* se inicia con un cuadro inolvidable por la gracia y habilidad técnica con la que se recrea el ambiente de un espectáculo orientado a dar a conocer la cultura andaluza a un grupo de turistas. Este objetivo lo recrea, desde el punto de vista musical, ambientado la explicación del arte taurino con unos compases de *La Oración del torero* de Turina. Posteriormente, y una vez que el guía ha finalizado la explicación de los aguafuertes de la *Tauromaquia* de Goya, todo un derroche de arte y gracia, sugiere que continúe el festejo con la interpretación, por parte de la Cupletista de la tonadilla de los toros *Juan de Dios*. Y como cierre del acto tres guitarristas, un cantaor y una bailaora han de interpretar un tango, es decir, una forma melódica de ritmo vivo, que transmite de forma sobrecogedora el mensaje de una Andalucía que se recupera, de una Andalucía que como aclara el guía es algo más que la fiesta taurina, el flamenco y la gracia de sus gentes[41].

El ambiente de los hombres del campo lo desarrolla el autor proponiendo recrear canciones aflamencadas como las trilleras, cantes autóctonos como la liviana, cantes flamencos fundamentales como la siguiriya cabal de Silverio y un Romance, el de Juan Mingoya. Las trilleras llamadas a ser interpretadas de forma alterna por dos cantaores, nos refieren

---

[40] Ricardo Molina. *Cante flamenco,* Madrid, Taurus, 1981, pp. 25, 33, 37-38, 93-97. Ricardo Molina. *Misterios del arte flamenco,* Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 103-128.

[41] Ricardo Molina. *Cante flamenco, op. cit.,* pp. 39, 93.

la penosa faena de la tierra. La liviana propuesta, como es habitual, para servir de cante de "salía" a la siguiriya cabal de Silverio nos introduce en las distintas corrientes de opinión que se da entre los jóvenes y viejos del campo. Y el Romance de Juan Mingoya que propone cantar con el acompañamiento entre cajas, nos transmite la historia y muerte del último bandolero de la serranía[42].

El mundo de la mina, esa atmósfera que invade a los que trabajan en la profundidad de la tierra, encuentra su opción musical en el taranto, la taranta, una muestra flamenca de Levante capaz de transmitir el grito, el lamento trágico del minero, su protesta social, su falta de esperanza, pero materializada en un sobrio taconeo, el interludio de guitarra y el cante y baile de estos hombres[43].

En lo que concierne a la atmósfera de la emigración, Quiñones ha seleccionado, en el aspecto musical, un cante no festero, un cante a palo seco, sin acompañamiento, el martinete, una manifestación flamenca adecuada para expresar el talento, la resignación y el desahogo personal de los andaluces que se vieron obligados a vivir lejos de su tierra[44].

Y como colofón de su propuesta escénica, Fernando Quiñones sugiere materializar una fiesta popular andaluza marcada por la alegría y la esperanza. Una fiesta en la que se dan cita múltiples modalidades referidas a la música, el baile y el cante flamenco. En efecto, después de una breve introducción ambiental marcada por el baile y el cante de los que participan en ella, vamos a percibir de forma sucesiva diferentes recreaciones andaluzas. En este sentido, podemos decir que la obra se abre con una marca de bulerías y se cierra con una indicación de tangos, dos manifestaciones flamencas propias de fiestas y bullicios. Posteriormente se pasa al toque y cante de los fandangos de Huelva, dos variantes locales alegres y populares. A continuación, y con la intervención de un guitarrista, se tiene previsto que se canten sevillanas, canción aflamencada andaluza, que ha de ser adornada con el baile en su último número. Luego se pasa a los cantes de Cádiz, cantiñas y alegrías, varian-

[42] Arcadio Larrea. *Guía del flamenco*, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 37. Antonio Carrillo, *op. cit.*, pp. 15-18.
[43] Joaquín García Lavernia, *op. cit.*, pp. 45-148.
[44] José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.*, pp. 94-96.

tes alegres y bulliciosas orientadas a levantar el ánimo de los presentes. Después se pasa, sin solución de continuidad a bulerías ligadas interpretadas por hombres y mujeres. Por último, se contempla una canción final instrumentada en su inicio por tientos que son muy expresivos, y rematada por tangos. Dos modalidades festeras marcadas por sus letras profundas y sentenciosas y matizadas, en el caso del tango por un compás rígido y vivo, y en el caso del tiento por el mismo compás pero más lento y solemne, una canción que expresa las esperanzas de recuperación andaluza[45].

La expresión corporal.

El carácter musical de inspiración andaluza que ofrece la propuesta de Quiñones, afecta en mayor o menor grado a los restantes elementos no verbales del proyecto escénico. En efecto, si nos detenemos en las indicaciones visuales que afectan al actor, y dentro de ellas en las referidas a su expresión corporal –mímica, gesto y movimiento–, comprobamos que mientras el porcentaje recreado en función de la palabra es reducido, el corpus de sugerencias corporales que parecen trascender lo verbal destacan no sólo por la cantidad de marcas sino sobre todo por el rico potencial de matices que están llamadas a desarrollar, todo un torrente estético, todo un caudal de belleza, todo un cúmulo de sensaciones rítmicas[46].

En efecto, cómo olvidar los gestos, movimientos y expresiones del rostro que han de recrear los guitarristas al interpretar las variantes del flamenco proyectado: siguiriyas, soleares, colombianas, martinetes, tan-

---

[45] Félix Grande. *Agenda flamenca,* Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 13-34. José Luis Ortiz Nuevo. *Pensamiento político en el cante flamenco,* Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. José Manuel Caballero Bonald, op. cit. Arcadio Larrea, *op. cit.*, pp. 40-41. Joaquín García Lavernia, *op. cit.*, pp. 115-158. Ricardo Molina. *Cante flamenco, op. cit.*, pp. 30-39.

[46] P. Larthomas. *Le langage dramatique,* Paris, Libraire Armand Colin, 1972, pp. 83-84.

gos, livianas, tarantos, sevillas, alegrías, etc., o cómo no tener presente la expresión corporal que han de desarrollar los personajes llamados a acompañar con cajas los cantes seleccionados, o cómo no recordar los desplazamientos, ademanes y mímica que ha materializado la lavandera que canta el *Romance de Juan Mingoya.*

Y junto a ello todo un potencial rítmico estético desprendido del cante y baile que a modo de leitmotiv se ha de interpretar a lo largo de la propuesta escénica. Un amplio corpus de variantes andaluzas en las que, como hemos indicado, predomina el nervio, la pasión, la desenvoltura y la gracia de los gestos, desplazamientos y expresiones de la cara. Una fuente de expresión emotiva, excitante, sensual y capaz de expresar fuertes pasiones[47].

Evidentemente, nos encontramos ante una expresión corporal rítmico-estética que se matiza o cambia en consonancia con la modalidad musical que la acoge. Una variada gama que podemos organizar en dos núcleos esenciales. Uno, orientado a recoger las actitudes, desplazamientos y expresiones que recrean aspectos negativos de la experiencia andaluza, sensaciones desagradables. Y otros que acogen manifestaciones expresivas del cuerpo de carácter positivo y que percibimos con deleite. En el primer caso tenemos la expresión corporal rítmico-estética que desencadenan las siguiriyas, soleares, martinetes, tarantos y trilleras, es decir, las variantes selladas por el quejío, el lamento, la melancolía, la tristeza y el dramatismo de unos andaluces que lo muestran con su rostro, con sus gestos y con sus movimientos. En el segundo caso encontramos sentimientos alegres y festivos. Es decir, unas caras, ademanes y desplazamientos acordes con las variantes risueñas y festivas que se interpretan: bulerías, cantiñas, alegrías, tientos, tangos, etc.

En definitiva, luces y sombras de una Andalucía recreada visualmente con una expresión corporal que además de emocionar, transmite con "rigor artístico y literario la esencia del alma andaluza"[48].

---

[47] Teresa Borrull. *La danza española*, Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, Editor, 1982, pp. 9-11, 20-22.

[48] Fernando Quiñones, *op. cit.* p. 35.

LA ILUMINACIÓN.

Dentro de los componentes llamados a caracterizar el espacio escénico, observamos que Quiñones ha prestado una atención significativa a la iluminación, es decir, a un elemento de percepción visual que puede funcionar según los casos en el espacio y en el tiempo[49].

Ciertamente, el proyecto de iluminación que Fernando propone responde a lo que hoy esperamos de este valioso instrumento pues no sólo prevé la visibilidad de lo llamado a materializarse en escena sino que precisa la transición entre los diversos cuadros, sugiere efectos orientados a crear ambiente, reconstruye ciertos momentos temporales, pone de relieve a determinados actores, subraya la expresión mímica, intensifica el dramatismo de ciertas vivencias, etc. Además, como pocos elementos aportan la unidad y armonía de la luz, es lógico que en el juego escénico se produzcan efectos estéticos significativos, emocionantes y mágicos[50].

En cuanto a la función primaria de la iluminación, la de hacer visible el decorado, las figuras, etc. debemos observar que Fernando propone utilizar aquellas posibilidades que van desde la iluminación total del escenario hasta la oscuridad completa. En efecto, excepto el primer cuadro, todos se inician con el dominio de la oscuridad profunda. Pero el peligro de una oscuridad que canse, de una oscuridad permanente, la salva indicando al inicio de cada estampa la solución adoptada: iluminación gradual de amanecer progresivo para el entorno de la ciudad arábigo andaluza, luz de siesta para el campo, luz nocturna de luces frías matizadas por el vapor y la niebla para la estación alemana, etc.[51]

Respecto a la iluminación que permite aislar a un personaje, ponerlo de relieve en relación con lo que le rodea y subrayar así la importancia

[49] Tadeusz Kowzan. "Le signe au théâtre" en VV.AA. *El teatro y su crisis actual,* Caracas, Monte Ávila, Editores, 1969, pp. 50-51.

[50] Fabián Gutiérrez Flores. *Teoría y praxis de Semiótica teatral,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1993, p. 106.

[51] Hubert C. Heffner et alt.. *Técnica teatral moderna,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1980. Edward A. Wright. Para comprender el teatro actual, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 319.

momentánea o absoluta que se le concede[52], observamos que el autor la propone para destacar al guía que dirige a los turistas. En efecto, cuando finaliza el segundo número del espectáculo y la escena queda invadida por la sombra, la cara del guía queda iluminada por un cañón de luz que subraya aún más sus palabras, las dirigidas a los turistas para comunicar la verdadera esencia andaluza. Y luego, cuando la actuación prosigue y vuelve a quedar en sombra, la luz se orienta y destaca a los tres guitarristas y al cantaor que situados a un lado de la escena han de interpretar un tango de temática andaluza, un tango que ilustra una bailaora avanzando desde el fondo en sombra del escenario.

En lo que concierne a la posibilidad que ofrece la luz de intensificar el dramatismo, se ha destacado la importancia que adquieren en ciertas obras los cambios de intensidad, la utilización del color y la producción de efectos especiales[53]. En el caso de *Andalucía en pie* una propuesta inolvidable aparece situada en el cuadro marcado por la angustia de *Loli*, la mujer del Emigrante. En efecto, cuando ésta aparece al fondo del escenario sentada en una silla recreando con una suave mímica el contenido de la carta enviada al marido, una luz suave cae sobre ella subrayando los matices que adopta su expresión facial.

Por otro lado, también ofrece gran interés las marcas de iluminación orientadas a crear ambiente. No debemos olvidar que tanto en la vida como en el teatro la percepción de una atmósfera determinada se debe a la luz y a los objetos que en ella se encuentran. Para ilustrar esta realidad Kurt Spang nos recuerda que desde la frialdad mortuoria hasta el calor más acogedor existe una amplia gama de posibilidades que se pueden resolver con una iluminación adecuada[54].

En relación con el proyecto de *Andalucía en pie*, podemos comprobar que Fernando Quiñones sugiere utilizar aquellos recursos de iluminación que permiten recrear tantos ambientes como exigen los diez cuadros deslindados en su estructura textual y escénica. De ellos podemos destacar el que sugiere la atmósfera de una sala de espectáculos para el turismo. Un

---

[52] Tadeusz Kowzan. *El teatro y su crisis actual, op. cit.*, p. 47.
[53] Fabián Gutiérrez Flores, *op. cit.*, p. 106.
[54] *op. cit.*, p. 214.

lugar que permite la visibilidad gracias a la iluminación de una pantalla en la que se proyectarán ocho aguafuertes de la *Tauromaquia* de Goya. Un local que vuelve a prepararse para el número siguiente iluminando vivamente la pantalla que ha de servir de telón de fondo al cantoneo y cante de la Cupletista, una actuación que debe sellarse con la oscuridad de la escena, una oscuridad matizada por un cañón de luz que ilumina la cara del guía y otra luz que las sustituye para poner de relieve a tres guitarristas y un cantaor que dan paso a una bailaora que avanza desde el fondo en sombra del escenario.

Otra propuesta interesante es la que ofrece el barrio de una ciudad árabe iluminada con distintos matices y colores. En efecto, la primera percepción visual está ilustrada por un amanecer gradual, por una luz fascinante que nos permite entrar en contacto con el ambiente del zoco. Pero esta iluminación de carácter temporal es sustituida por otra que está llamada a recrear la atmósfera bélica que padece el entorno de la ciudad arábigo-andaluza, una atmósfera que se recrea haciendo que la oscuridad y la luz de color rojo se sucedan en consonancia con las descargas, estruendos, etc., una antítesis que se prolonga hasta que el pueblo arábigo-andalus es vencido, y esta derrota se matiza haciendo pasar la ciudad de rojo a negro y de éste a oscuro total.

Las posibilidades de utilizar la luz para buscar efectos estéticos son inmensas y de considerable interés. Evidentemente, en el teatro moderno la iluminación está al servicio de la composición artística, es decir, proyectada a distribuir la luz con variaciones de cantidad y color adecuadas. Pero tan importante como la luz y el color lo es la sombra, la oscuridad, la penumbra. En definitiva, lo que ha de tenerse en cuenta no es lo que realmente se ve -luz, color, sombra- sino cómo nos habla a nuestra imaginación[55].

En este sentido resulta fascinante la iluminación proyectada para la mina, la que logra potenciar al máximo los efectos que sobre la oscuridad interior ejercen las luces mortesinas y estremecedoras de los carburos encendidos por los mineros, una percepción visual que se intensifica

---

[55] Stanley Mc. Candless. "La iluminación en el teatro", *Revista de Estudio de Teatro*, III, p. 63. Hunton L. D. Sellman et alt. *Técnica teatral moderna*, Buenos Aires, EUDEBA, 1980, pp. 462-463.

y matiza con el exterior de la misma, una boca o cráter que se eleva hacia el cielo gris. En definitiva, un espectáculo de luces, sombras y efectos luminosos que se suceden, acumulan y yuxtaponen transmitiendo sensaciones de encierro, angustia y muerte.

Otra propuesta digna de recordar es la que nos presenta al emigrante a su llegada a la estación alemana. Una aparición marcada por los efectos que sobre las luces frías del recinto ferroviario ejercen el período invernal, las ráfagas de vapor y la niebla. En conjunto, una percepción luminosa pálida y espectral que contrasta con la luz clara que se proyecta sobre la figura de Loli al fondo y al otro lado del escenario, una sensación visual antitética que transmite dolor y esperanza.

Conclusión

La aproximación realizada a la propuesta escénica de Fernando Quiñones nos ha permitido verificar que estamos ante una obra literaria de valor indiscutible, una obra en la que se aúna la técnica, el arte y la historia "sin el menor exceso, con la más simple naturalidad"; una obra que nos ofrece el resultado que el autor deseó, emprendió y desarrolló, es decir "actualizar y recobrar, pero con rigor artístico y literario el añejo espectáculo musical de inspiración andaluza y alcance popular hoy desaparecido"; una obra capaz de desencadenar un potencial de sensaciones inolvidables, una obra que ha sido calificada por la crítica como "formidable compendio del alma andaluza"[56].

[56] Fernando Quiñones, *op. cit.*, p. 35. Fausto Botello, *op. cit.*

El flamenco y la obra de Fernando Quiñones o un recorrido de "ida y vuelta"

M. CARMEN GARCÍA TEJERA
Universidad de Cádiz

La cronología inscribe a Fernando Quiñones en la llamada Generación o Promoción del 50: como miembro de ese grupo literario, figura en diversas antologías y ha sido objeto de numerosos estudios críticos. Pero ocurre con frecuencia que, al atribuir a un escritor inevitables –y a veces invisibles– "rasgos generacionales", estamos camuflando algunos de sus aspectos más genuinos. Si nos conformamos con aplicar una cómoda clasificación literaria –que, por otra parte, no negamos– corremos el riesgo de presuponer en el autor una serie de características que no siempre posee y, por el contrario, de obviar otras, quizá de mayor peso en su obra e incluso de singular atractivo para sus lectores.

No puede afirmarse que el flamenco (como tema, referente o incluso como rasgo formal y estilístico) sea uno de los elementos definidores de la Promoción del Mediosiglo, pero sí lo es para un buen número de escritores que, situados cronológicamente en ese Grupo, comparte además el mismo ámbito geográfico. En este sentido, creo que valdría la pena estudiar la presencia del flamenco en muchos autores

andaluces del 50[1]: se trata de una peculiaridad que –a mi juicio– sí aglutina muchas voces. Renunciamos por el momento a ello: nos centramos en la aportación del flamenco a la obra de Fernando Quiñones. O mejor –son caminos de ida y vuelta– a la aportación de Fernando Quiñones a ese singular y complejo mundo del flamenco.

QUIÑONES, LA LITERATURA Y EL FLAMENCO:

Como en el caso de otros autores (sobre todo andaluces), las vivencias flamencas, que configuran en gran medida la vida de Fernando Quiñones, se han incorporado de manera inevitable a su obra, creativa o ensayística: su "iniciación" en el flamenco –los comienzos de su afición– los dejó plasmados en una novela autobiográfica, no publicada por propia voluntad: "La Información del Lunes". En ella se describe la fascinación que ejerce sobre el joven Joaquín (apodado "El Musiquita" por sus amigos) –"alter ego" de Quiñones– el cante por peteneras, la colosal figura y la voz de Manolo Caracol en el Teatro Falla gaditano[2].

Pero esta presencia del flamenco en la obra de Quiñones va más allá de lo meramente circunstancial o de lo anecdótico. Si examinamos la cronología de esta obra e incluso cada una de sus modalidades, podríamos considerarla como una constante –algo guadianesca, es cierto– que la impregna en diverso grado, sobre todo entre los años 1963 y 1992, en ensayos (libros y artículos periodísticos), en poemas (sobre flamenco, pero también "letras" o "coplas") y en relatos. Como complemento a esta dedicación ensayística y creadora, hay que recordar sus numerosas colaboraciones en programas de radio y televisión; sus intervenciones en grabaciones discográficas, su participación en trabajos colectivos sobre flamenco, etc.

Quiñones comienza publicando poemas flamencos en su libro *Retratos violentos* (1963. Arcos de la Frontera. Col. Alcaraván)[3]. A ellos hay que

---

[1] Recordemos, a modo de ejemplo, los casos de Manuel Alcántara, Ricardo Molina, Fausto Botello, Mario López... Y en la provincia de Cádiz, a José Luis Tejada, Julio Mariscal, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Murciano, Fernando Quiñones, Carlos Murciano o Manuel Ríos Ruiz, entre otros.

[2] Vid. en su "Falseta de entrada" de *Los poemas flamencos y un relato de lo mismo* (1983. Cádiz. Col. Torre Tavira, pág. 8).

[3] Para seguir la cronología de sus creaciones de tema flamenco, véanse las **Notas** que el autor añade al final de *Los poemas flamencos*...

sumar los relatos titulados "El Testigo"[4] y "El baile o Aquí en el rinconcito del escalón de arriba"[5]. Además, Quiñones ha realizado alguna incursión en el ámbito del espectáculo: en 1986 se representó su versión teatral de "El Testigo". Y años antes, en 1981, se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el espectáculo "Andalucía en pie", de cuyas letras flamencas era autor[6]. Pero, aunque más heterogénea y dispersa, quizá sea más conocida su faceta como divulgador del flamenco; faceta que, aproximadamente desde 1964, lleva a cabo en colaboraciones de prensa escrita, radio y televisión; impartiendo cursos y conferencias, confeccionando entradas de enciclopedias y diccionarios, y muy especialmente como autor de artículos y ensayos, de entre los que destacamos por su particular relevancia *De Cádiz y sus cantes*[7], *El flamenco, vida y muerte*[8], *Antonio Mairena, su obra, su significado*[9], *¿Qué es el flamenco?* (Guía ilustrada del arte flamenco)[10]. Esta amplia y densa trayectoria se completa con abundantes referencias al flamenco, más o menos ocasionales, en otras muchas obras suyas[11].

Dos ensayos sobre flamenco:

Quiñones –ya lo hemos indicado– no se ha conformado con atesorar para sí todo ese peculiar mundo flamenco, sino que ha tratado de divulgarlo, de darlo a conocer, utilizando los más variados procedimientos. En

---

[4] En *Nos han dejado solos* (1980. Barcelona. Planeta) y en *Los poemas flamencos...*

[5] De este relato se publicó una primera versión reducida en el nº 535 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (enero, 1995: 61-72), y la definitiva en *El coro a dos voces* (1997. Madrid. Anaya & Mario Muchnik).

[6] Este espectáculo –con música de Juan Antonio Castañeda– fue dirigido por José Tamayo. Las letras compuestas por Quiñones que se interpretaron durante la representación, se hallan también en *Los poemas flamencos...*

[7] Se publicó por primera vez en 1964 (Barcelona. Seix Barral); la 2ª ed., muy aumentada y corregida, es de 1974 (Madrid. Ediciones del Centro).

[8] 1971. Barcelona. Plaza y Janés. 2ª ed. en 1982. Barcelona. Laia.

[9] 1989. Madrid. Ed. Cinterco.

[10] 1992. Madrid. Ed. Cinterco.

[11] Para una información más amplia sobre Quiñones y su trayectoria literaria, puede consultarse la tesis doctoral de Mª Rosario Moya Ramírez, *La concepción poética de Fernando Quiñones. Situación e interpretación de* ***La canción del pirata*** (1996. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad. Microfichas).

las palabras que sirven de prólogo a su guía *¿Qué es el flamenco?* advierte a los "no iniciados"

> "...Para captar ese arte no hace falta ser un experto en folklore sino tener una sensibilidad especial, un espíritu no más ni tampoco menos selecto, agudo o curioso que el de otras personas, pero capaz de percibir, y en cierto modo de compartir, las impresiones de ese arte..."

Sus dos ensayos más conocidos, *De Cádiz y sus cantes* y *El flamenco, vida y muerte,* nacen como fruto, no sólo de sus vastos conocimientos como investigador, sino de esa "especial sensibilidad" hacia el peculiar conglomerado de manifestaciones artísticas, lo que le lleva a "compartirla" mediante una amplia labor de divulgación. En ambos adopta Quiñones una perspectiva histórica.

De Cádiz y sus cantes ofrece una muy abundante información sobre el desarrollo del flamenco a lo largo de toda la historia de la ciudad, una detallada caracterización de los principales estilos de cantes gaditanos y una completa galería de intérpretes (de cante, baile y guitarra). Pero lo que, a nuestro juicio, constituye la clave de esta obra es ese vínculo indisoluble –diríamos que fatal– que, a juicio de Quiñones, liga, por un lado, la dispar trayectoria del flamenco gaditano con ese largo recorrido de tres mil años de historia que pesan sobre Cádiz, y por otro, las distintas modalidades de cante con los rasgos que configuran a la ciudad y a sus habitantes: "Los cantes de Cádiz –afirma– parecen aspirar a una concentración emotiva y expresiva muy de acuerdo con ciertos aspectos del alma de la ciudad, tales su espíritu neoclásico, lineal, su sencilla contención, las viejas experiencia y sabiduría de su condición de puerto, abierta a todos los pasos y derroteros" (1974: 111-112). Concepción esta, como puede observarse, de clara filiación romántica, que busca en las primitivas civilizaciones las raíces de las actuales manifestaciones flamencas gaditanas: "Parece ser que algunos de los más antiguos elementos del "folklore" de Cádiz pueden estar emparentados con lo que hoy son y representan, al cabo de los milenios, los cantes y los bailes gaditanos contemporáneos" (1974: 20). Como veremos, esta búsqueda de raíces constituirá el núcleo de otras creaciones, narrativas y poéticas, en torno al flamenco.

En *El flamenco, vida y muerte,* traza Quiñones una sucinta historia de esta manifestación artística. Considera el esplendor que ha marcado, casi sin excepción, su pasado, pero recela de su futuro, a partir de lo que

es –de lo que era, al escribir este libro– el momento presente del flamenco. El mal llamado "progreso" lo hace sentirse escéptico y pesimista respecto a su devenir:

> "En pugna con un medio nacional progresivamente más tecnificado y anquilosado, si bien es cierto que el arte flamenco no ha perdido tono y presencia, también lo sigue siendo que su manantial y su marco naturales continúan recibiendo el impacto de los nuevos tiempos, con inevitables compromisos y problemas para su sustancia añeja y su futuro" (1981: 8).

Sin embargo, a juicio de Quiñones, el problema más grave del flamenco –el que puede decretar su "muerte"– es el anquilosamiento, la falta de renovación, puesto que su "vida" se ha venido nutriendo de cambios. El enigma –o acertijo– que propone el autor a sus lectores sobre el título de la obra –"interpretar la doble intención que encierran las tres últimas palabras de su título"– nos remite a esta necesidad de transformación que, como cualquier actividad vital, tiene el flamenco.

RELATOS FLAMENCOS:

Al iniciar la "Galería de intérpretes" *(De Cádiz y sus cantes)* hace Quiñones la siguiente observación sobre los cantaores, bailaores y guitarristas biografiados por él: "...todos parecen formar parte de una larga y tumultuosa novela real que la vida escribió" (1974: 166). Pues bien: estos artistas flamencos, cuya vida y personalidad nos resultan en muchos aspectos inverosímiles, aparecen recreados, "revitalizados" en la narrativa de este autor.

Con independencia de alusiones más o menos esporádicas relativas al flamenco (como en "Nardi, un retrato antiguo", de *El coro a dos voces),* podríamos elegir dos relatos que giran en torno a sendas figuras flamencas: "El testigo" (protagonizado por el cantaor Miguel "Pantalón") y "El baile o Aquí en el rinconcito del escalón de arriba" (en el que aparece una vez más el bailaor Juan Faraco).

Podríamos decir que "El testigo" invierte el proceso de cualquier creación narrativa: deshacer la ficción para mostrarnos la realidad. Efectivamente, en este relato el narrador va desmontando minuciosamente la leyenda tejida en torno al cantaor Miguel "Pantalón" y nos ofrece la verdadera imagen –evidentemente menos atractiva que la que el paso de

los años ha creado– de un intérprete genial pero de oscura vida y difícil trato. Desde luego, resulta inevitable la tentación de buscar al cantaor real que se oculta tras esa supuesta denominación, máxime si se tiene en cuenta que este relato sirve a Quiñones de pretexto para rememorar numerosas figuras del cante, el baile y la guitarra; para citar diversos lugares gaditanos tradicionalmente vinculados al flamenco (barrios, calles, ventas, tabernas...), y para recordar episodios conocidos por los buenos aficionados. Sin embargo, el único elemento del relato que carece de un referente preciso es, justamente, el personaje de "Pantalón"[12], aunque muchos de sus rasgos característicos nos remitan a la biografía de cantaores diversos: a Ignacio Espeleta (con el episodio de la taberna e incluso el disco que se le dedicara años después de su muerte), a Enrique "El Mellizo" (por su carácter huraño y su aislamiento), a José Reyes "El Negro" .... Realmente, Quiñones no nos ofrece con la figura de "Pantalón" el retrato de un cantaor, sino un compendio simbólico, una personificación de lo que es y significa el cante flamenco con sus paradojas e incongruencias: "Pantalón", como el cante, es –o parece– viejo, pero no tiene edad; no busca agradar al interlocutor ni al oyente: tan sólo resulta ser expresión genuina de un sentimiento; nacido en las más duras condiciones, no sobrevive si no es en la más extrema pobreza. Miguel "Pantalón" es el mismo cante jondo: misterioso e inexplicable, actúa fuera de toda lógica. Se muestra caprichoso, brutal y violento, incapaz de someterse a normas o pautas establecidas...pero vive aferrado a la tierra - a su tierra - hasta para morir. El concepto erróneo que se tiene, con el paso de los años, del cantaor, representa esa imagen superficial –y, consecuentemente, equivocada– que tienen muchos del cante. Su dimensión irracional –elemento reiterado, como veremos, en algunos poemas flamencos de Quiñones– queda expresada por boca del mismo "Pantalón":

> "...si yo pudiera cantar siempre... Pero no puedo cantar nunca. Ni mal. La gente se engaña conmigo, o la engaño yo, porque el cante no lo puedo hacer, verlo lo veo, es un bulto grande, un bulto de carne de colores sin ojos y sin manos y sin na pero vivo, grandísimo, llega hasta allí, hasta el faro y hasta arriba. Lo veo, pero no puedo hacerlo." (pp. 57-58).

[12] Este personaje de Quiñones no tiene nada que ver con el cantaor Salvador "El Pantalón", buen intérprete de fandangos de Huelva.

Si Miguel "Pantalón" es el cante, Juan Faraco (en *"El baile o Aquí en el rinconcito del escalón de arriba")* es la esencia, la personificación del baile. Como el relato anterior, también éste es pródigo en evocaciones de ámbitos y artistas flamencos, pero, a diferencia de aquél, la figura de Faraco, el bailaor que imprime un dramatismo peculiar a sus movimientos y desplantes con su cojera, tiene un referente real: el chiclanero Juan Farina.

Con todo, lo más llamativo del relato es la manera en que Quiñones simboliza la esencia del baile flamenco; esencia que nos remite a la profundidad de su origen, representada por elementos oníricos (el sueño reiterado de Faraco: el baile que se escapa por una carta rota) y telúricos (las voces de cantaores de antaño que escucha procedentes del interior de la tierra). Pero además, hay una ligazón sinecdótica de este personaje a un espacio concreto, la taberna –ya desaparecida– "La Parra de la Bomba", escenario de numerosos episodios flamencos gaditanos que congregó en más de una ocasión a destacados artistas, que debe su nombre a una inmensa parra que había en su interior, evocada por Quiñones en *De Cádiz y sus cantes* con motivo de una especial reunión de flamencos: "Todos los estilos, todas las calidades y matices, todas las formas de entender el flamenco, treparon aquella noche por el sarmentoso tronco de la parra que, atravesando el techo de su reservado grande, da nombre a la veterana tienda" (pp. 86-87). Esta parra es, también, la imagen visual del baile y del bailaor: bien enraizada en la tierra, su tronco se proyecta hacia lo más alto.

Poemas flamencos y coplas:

Quiñones recopiló todos sus poemas y coplas flamencos en un pequeño volumen titulado *Los poemas flamencos y un relato de lo mismo* (1983). Como ya hemos indicado, su procedencia y su factura son muy diversas: hay un total de catorce poemas (casi todos publicados en otros libros suyos, desde 1963 hasta 1981) y una colección de coplas, compuestas casi todas por Quiñones para el espectáculo flamenco-musical *Andalucía en pie* (estrenado en Sevilla en 1980), más unas nanas que ponen punto final a la dramatización de uno de sus relatos, "El grito", y dos letras más, independientes: la "Soleá de Asa - Al - Ama o de Antonio Mairena" y la "Seguiriya para Asunción Cava". La evolución cro-

nológica de esta poesía en lo que al flamenco se refiere (señalada por el autor en una nota informativa al final del libro) nos revelan una trayectoria poética tan desigual como constante, que se complementa con esas otras manifestaciones –ensayísticas y narrativas– ya comentadas.

Estos poemas flamencos pueden clasificarse en diversos grupos. Por una parte están los que se refieren, genéricamente, a manifestaciones flamencas: "Oda al cante", "Cante jondo", "Cantaor"... Otros se centran en figuras concretas: "Soneto y letras en vivo para Carmen Amaya", "Partida de nacimiento del baile de Pastora", "Convocación de Enrique Jiménez", "Los dragones napoleónicos se aprestan en el Gran Teatro al fusilamiento de Manolo Caracol", "Fernando Terremoto en seguiriyas", "Morao", "La grabación", "Responsillo andaluz por Dolores la Petenera"... Hay dos poemas que están elaborados a partir de otras tantas letras: "Entorno y compra de La Lirio" y "Fandango con cuentas y tributos". Finalmente, el titulado "Los Reyes Magos beben tal marca" –de difícil catalogación– ofrece un contrapunto mordaz a la secular relación entre vino y cante flamenco.

Quiñones utiliza dos técnicas bien diferenciadas en los dos grupos –poemas y coplas– incluidos en este libro: en sus letras de cante –de las que hablaremos más adelante– intenta reproducir el estilo característico de estas composiciones populares, mientras que en sus poemas se muestra marcadamente cultista: en dos de ellos –"Fandangos con cuentas..." y "Entorno y compra..."– la letra de un fandango y de una canción popular aparecen "entreveradas" de su peculiar creación. Nuevamente constatamos aquí esa condición **polifónica** –"a dos voces"– tan característica en toda su obra.

Con frecuencia, el poema es para Quiñones el vehículo más adecuado para ofrecer determinadas interpretaciones –definiciones, caracterizaciones– del flamenco, imposibles de conceptualizar en tratados o ensayos. Su poema "Oda al cante" expresa, mediante imágenes diversas (cuyo correlato hallamos en "El testigo" y en las manifestaciones, ya citadas, que hace el cantaor "Pantalón"), la verdadera esencia del flamenco. Partiendo de una aserción rotunda –"El cante no se entiende: se vive."– intenta, no explicar, pero sí transmitir su insondable misterio asimilándolo a fenómenos naturales:: "...Como un árbol / arraigado en las piedras y pujando hacia el cielo, / como el rumor del agua en la resaca y el / oscuro clamoreo de la vida y la muerte,"... El cante sintetiza dicotomías, dualidades opuestas: "...es / tiniebla y luz reunidas,"... Al igual que la vida es "río incesante", aunque sobrevive en condiciones extremas: "su cama es la pobreza". Y nos remite, inevitablemente, a lo más profundo, a lo primigenio (no en balde se le llama "cante *jondo*"):

..."crece un cante en la noche y entonces todo calla,
todo vuelve al origen de la tierra,
regresamos al seno de la sangre y llegamos
a llanuras inéditas y abismos escondidos."

Estas mismas sensaciones aparecen expresadas –aunque con imágenes diferentes– en el poema "Cantaor":

"Cantaba interminablemente
cantaba con seguridad
cantaba desde el infortunio, convencido
del infortunio y de la madrugada
cantaba seguro cantaba inseguro pisando
lugares en los que no había estado
en los que nadie había estado antes nunca
haces de luz y miedo
revueltas de adolescencia y barro." ...

No se olvida Quiñones del tercer integrante de una fiesta flamenca: el buen aficionado –el "cabal"– cuya actitud –nunca como "oyente pasivo"; sí entusiasta respetuoso– tanto contribuye (e incluso condiciona) al desarrollo de la juerga y al estado del cantaor. Pues bien: ese clima, ese ambiente especial que puede crear el cante, lleva a menudo a los asistentes a estados de enajenación próximos al paroxismo. En el poema "Cante jondo" recrea Quiñones esta situación remitiéndonos (como aclara en una nota explicativa) a un texto de Al - Arqami, situado en la Sevilla árabe, donde se describe el estado de locura que sufren los que escuchan el cante de una esclava árabe:

".... Aquello
no se podía aguantar
hondo como venía, removiéndolo
todo adentro, arrebatándolo
todo en una crecida
de felicidad dolorosa, golpeándome
como si allí estuviera
cuanto he vivido y muerto, cuanto no
conozco, virtiéndome
fuera del tiempo y de quien soy:"...

Como puede comprobarse, las referencias cultas de estos poemas son incesantes (lo que contrasta aún más si cabe teniendo el cuenta el fenómeno de manifestación popular que encierran). Los ejemplos se multiplican a lo largo del libro y ya hemos citado antes algunos. Como ya hemos advertido, Quiñones sitúa al final unas utilísimas notas aclaratorias acerca de la procedencia de los poemas y de algunas cuestiones referidas a su desarrollo. Terminemos recordando la composición "Los dragones napoleónicos se aprestan en el Gran Teatro al fusilamiento de Manolo Caracol", larguísimo y extraño título que sintetiza dos imágenes superpuestas en la mente del poeta: una interpretación de Manolo Caracol en el Teatro Falla de Cádiz, cuya actitud –unida a la letra de la seguiriya que canta– evoca la figura de Juan de Teba, representado por Goya en su célebre lienzo "Los fusilamientos del 3 de mayo en La Moncloa" (espectáculo e imágenes que sirven al poeta para criticar el "patrioterismo" tan en boga en esas interpretaciones y para reflexionar sobre la condición del verdadero patriota).

Otra consideración diferente merecen sus "coplas" o letras de cante. La mayor parte de las que integra en este libro fueron creadas para el espectáculo teatral musical *Andalucía en pie* (estrenado en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en noviembre de 1980). Con ellas puede decirse que toca Quiñones todos los "palos" o modalidades de cante flamenco: hay tonás, martinetes, seguiriyas, soleares, tangos, tientos, bulerías, cantes de trilla, livianas, cantes mineros (taranta, minera, cartagenera y taranto), fandangos de Huelva, cantiñas, alegrías, sevillanas, cantes "de ida y vuelta" (colombianas, guajiras, rumbas) y nanas.

Sin embargo, en *El flamenco, vida y muerte,* Quiñones se había mostrado bastante escéptico ante éstas que él denomina "letras de autor": reconocía entonces que "cualquiera puede hacer una copla pero –mi experiencia es larga en ello–, contadísimas serán las que se incorporen al repertorio flamenco y empiecen a rodar en serio por él; por cualquier parte se descosen, "extrañan" y son extrañadas, pese a toda cuidadosa observación de la métrica, del tono, de las palabras que uno creyó justas, de las ideas que pensó como "populares"" (p. 210). Siguiendo la tesis tan extendida durante el Romanticismo acerca del "pueblo creador", se muestra partidario de lo que él mismo denomina "analfabetismo" en la autoría de las coplas:

> "Para que cuajen sus virtudes [las de la copla], el gracejo del poeta andaluz del pueblo, casi más que nadar en la espontaneidad, ha de lindar con el analfabetismo: hacer buenas letras de cante significa no saber escribir o

poco menos. Se trata de unos conceptos, de unas asociaciones mentales, de una semántica, perfectamente diferentes de las que asisten al hombre culto" (p. 209).

Pero recordemos que una de las causas que –a su entender– ha provocado la decadencia actual del flamenco es, precisamente, la crisis experimentada en la creación de letras para el cante:

"Las letras siguen siendo "las de toda la vida". Se han rescatado muchas de las antiguas; para registrarlas y cobrarlas como propias en la Sociedad de Autores Españoles no hay más que modificarles un verso, una palabra, provechoso procedimiento que se halla bastante extendido. Y en cuanto a las letras ahora creadas [....] no dejan de moverse en la tradición temática más proverbial y, con toda su novedad, su propiedad y el justo sentido crítico de muchas (sentido que ha valido alguna honrosa advertencia o reconvención a su intérprete), aluden también a lo de siempre y corresponden a una realidad en apresurada liquidación" (p. 219).

Ya por entonces –comienzos de la década de los setenta– triunfaban cantaores como José Menese o Manuel Gerena cuyas letras, dotadas de una evidente carga social y política, eran o pretendían ser el correlato de la llamada "poesía comprometida" y testimonial[13]. Parece que es ésta la línea temática que reivindica Quiñones y que, años más tarde, puso en práctica en las que creó para *Andalucía en pie*. Veamos algunas muestras:

Llegando y viendo ya miro
que este no es o mío, no.
Otra tierra y otros hombres
penando en emigración.
(Toná)
Que te coman el terreno
eso no se pué aguantá:
que te coman el terreno.
Yo en la casita de nadie
m'he metío ni me meto.

[13] Vid. M. Gerena, *Cantes del pueblo para el pueblo* (1975. Barcelona. Laia) y el Epílogo de M. Vázquez Montalbán, "La poesía popular y Manolo Gerena", pp. 141-145.

Tú que siempre fuiste mía
y ahora veo cómo te venden
el cuerpo, mi Andalucía.

¡Del suelo alevanta ya
y tienen que alevantarte
tu gente y tu voluntá!
(Tangos)

Como hemos podido comprobar, el flamenco adquiere en la obra de Quiñones (como en otros muchos momentos de su creación) una dimensión dual o –diríamos mejor– **pendular:** se configura como expresión peculiar de una impresión personal y única que nace en un ámbito popular muy próximo al autor, quien a menudo nos la descubre en sus producciones revestida de rasgos cultos; que se origina en una copla, en una "juerga" o en unos pasos de baile para quintaesenciarse en poema, derramarse en relato o demorarse en reflexión. Personajes, ambientes y acontecimientos de la historia del flamenco que, recreados por él, saltan del ensayo a la narración, y de ésta a la composición poética. Utilizando sus mismas palabras, podríamos decir que la obra flamenca de Quiñones ha surgido gracias a la "proteica e inmutable capacidad de recepción y transformación"[14] de este autor. Las "voces" (creativas y ensayísticas) de Quiñones se han engrandecido con el flamenco. Y el flamenco se ha enriquecido con la aportación de Quiñones. Ya lo habíamos insinuado: caminos de ida y vuelta.

[14] *De Cádiz y sus cantes*, p. 145.

Fernando Quiñones y sus Alcances

ELENA QUIRÓS ACEVEDO

El nacimiento de Alcances, la Muestra Cinematográfica del Atlántico, no parece fruto de la casualidad, sino de una trayectoria vital y profesional íntimamente ligada a todas las manifestaciones del Séptimo Arte.

Cuando Fernando Quiñones regresa, como siempre, a Cádiz, en mayo de 1968, cargado de propuestas para revitalizar el panorama cultural de la ciudad, el cine ocupa un lugar central en lo que poco después se convertiría en el primer Alcances. No podía ser de otra forma para alguien que ya era cinéfilo desde los "truculentos recuerdos verbales del mudo, que mi abuela Cordia, ya mayor, le transmitía al nieto de cuatro, cinco años, en nuestra casa de la calle San Miguel..."[1]

Él mismo explicaba que: "La cronología no me permite decir, como a Rafael Alberti, 'yo nací con el Cine'. Puedo en cambio afirmar que, no importa si largos años más tarde y en un marco idéntico al de Rafael, el de nuestra bahía gaditana, el cine me acompañó desde chico y, quién sabe en qué medida, su hechizo y su magia determinaron mi carrera".[2]

Hechizo y magia que aparecen en sus poemas, son las primeras emociones del niño que asiste a las funciones dominicales de los cines gaditanos:

---

[1] QUIÑONES, Fernando: "Una memoria de pantallas", *Cien años de cine en Cádiz*, Cádiz, Alcances, Muestra Cinematográfica del Atlántico, 1996, p. 3.

[2] Ibídem.

"Algo de esas sesiones llegó al poema inicial, "Manifiesto y conjuro", de mi libro *Las crónicas del 40* (Madrid, Hiperión-Ayuso, 1976), de un tono ocultamente añorante y no sé si más tierno que burlón:

...que desde las butacas de madera en
cocodrilo legítimo (del Gades justamente)
y antecediendo siempre a Jones o a Maynard
crin flameante y puño vengador al crema fatigado de la cinta
o tras los férreos cascos y notables pezuñas
de la Germania (parecía que
ya victoriosa en el noticiario)
sonorizaron nuestra Edad del Moco"[3]

Hacia la década de los cincuenta, el redactor que se oculta bajo el seudónimo de Vicente Q. Montero escribe, entre otros, artículos cinematográficos ("Celuloide al canto") para el semanario gaditano *La Voz del Sur*. En ellos se manifiesta más claramente su cinefilia. Desde sus encendidos elogios a los *Capitanes intrépidos* de Victor Fleming[4] al atrevimiento de criticar el gran éxito comercial del momento, *Pequeñeces*, de Juan de Orduña ("un estilo cinematográfico pobre, teatralizado, poetástrico, folletinesco..."),[5] Su admiración por el nuevo cine italiano, aún inédito en las carteleras gaditanas, donde directores como Roberto Rosellini con *Paisa y Roma*, *ciudad abierta*, Vittorio de Sica y el *Ladrón de bicicletas* "han emprendido un vuelo a golpes limpios de realismo y personalidad hasta situarse en un primerísimo plano mundial..." y añade "...lo que nos viene a decir, en pocas y claras palabras, el lamentable cine que estamos haciendo".[6] En "Noticia y psicología del corte" previene al espectador de la proximidad de un corte de la censura por las marcas que aparecen en pantalla.[7] Y finalmente, dos indicaciones que nos adelantan su preocupación por fomentar y mejorar la cartelera gaditana en

[3] Ibídem.

[4] *La Voz del Sur* (22.1.1950), p. 14.

[5] Ídem (16.4.1950), p. 10.

[6] Ídem (2.7.1950), p. 14.

[7] Ídem (6.8.1950), p. 14.

época estival ("¿Pero por qué han de llevarse tan mal el verano y el cine?")[8] y por los aficionados en general, animando a la creación de un cine-club en "Posible y magnífico".[9]

Por todo ello no pueden sorprendernos sus sentimientos cuando, por esos mismos años, asiste al estreno madrileño de *Umberto D.* La emoción del joven escritor ante el maestro italiano es "la historia de una mirada": "Porque es que no hubo más. Ni menos. En el vestíbulo del cine, vacío después del cuarto timbrazo llamando para la película, sólo quedábamos dos. Yo iba ya a saltos escaleras arriba cuando, desde el sexto o el séptimo escalón, vi a De Sica que empujaba la puerta central al patio de butacas, y mi mirada lo paró en seco como una magia o como un tiro. Ahí nos quedamos, los ojos en los ojos; contemplándome él también, dadas la duración, la quietud y la intensidad del ojeo, quien nos hubiera visto habría podido maliciarse cualquier cosa. Fue igual que si nos hablásemos sin tiempo ni posibilidad de hacerlo, pero como a gritos.

No me acuerdo de quién escribió que no hay nada para un escritor maduro como la adhesión fervorosa de los más jóvenes. El apuesto y canoso caballero de etiqueta entendió de lleno al desaseado, desconocido muchacho que así le volcaba su admiración y se demoró bien por largo, ajeno a quienes lo apremiaban desde dentro de la sala, para hacerle saber su recepción del mensaje y su afectuosa, más bien conmovida gratitud. Tan seguro estoy de ~~que~~ no lo olvidó enseguida como de que fuimos los únicos en no ver los créditos de su *Umberto D.*"[10]

Con todos estos antecedentes desembarca Fernando Quiñones en una ciudad que en 1968 andaba "en cueros de arte no ya contemporáneo, sino actual"[11], decidido a cambiar, en la medida de sus posibilidades, esta situación. Pese a que por entonces Cádiz estaba inmersa en un proceso de cambio y desarrollo económico y social, se encontraba aislada de las corrientes culturales más novedosas y sus carencias abarcaban todas las manifestaciones artísticas. Su proyecto se llamaba Alcances,

---

[8] Ídem (16.7.1950), p. 14.

[9] Ídem (31.5.1952), p. 10.

[10] QUIÑONES, Fernando: *Fotos de carne*, Madrid, Sílex, 1990, p. 54.

[11] QUIÑONES, Fernando: "Treinta años: Increíble", en Elena QUIRÓS: *En el curso del tiempo. 30 años de Alcances*, Cádiz, Muestra Cinematográfica del Atlántico, 1998, p. 3.

Semana Cultural de Arte Nuevo, y pretendía ofrecer cada verano una muestra lo suficientemente representativa e informativa de todo aquello que en arte y cinematografía se estaba realizando por aquellos años en todo el mundo y que por múltiples razones no llegaba al público gaditano. Tras las gestiones previas y con el concurso de amigos y colaboradores (Serafín Gutiérrez, Angelines Sanz y José Manuel Marchante), para el lunes 19 de agosto estaba prevista su inauguración. Pero los vientos no rodaron a favor de Alcances ese convulso año de 1968 y su primera edición fue prohibida, por decisión gubernativa, debido a la presencia en el programa de la cinta cubana *Hanoi, martes 13.*

Afortunadamente Fernando Quiñones vuelve de nuevo al año siguiente y durante la tercera semana de julio se recupera parte de la programación del año anterior, una serie de actos multidisciplinares que incluían, entre otros, una exposición de arte contemporáneo en el Museo de Bellas Artes titulada "Maestros hispánicos de hoy", la primera muestra de estas características en la ciudad, con obras originales de primeras firmas de España, Hispanoamérica y Estados Unidos, que venían precedidas por cuatro grandes nombres cuyas obras sólo habían podido ser contempladas por los gaditanos en reproducciones de libros y revistas: Pablo Picasso, con un dibujo, *Burlesque*; un apunte del retrato de Juan Ramón Jiménez de Daniel Vázquez Díaz (fallecido en marzo de ese año); *Génesis*, de Joan Miró (protagonista, dos meses antes, de una gran polémica tras su decoración de la fachada de vidrio del Colegio de Arquitectos de Barcelona) y tres máscaras neogoyescas de José Gutiérrez Solana.

En el Pequeño Festival de Cine competían tres largometrajes iberoamericanos, acompañados por tres cortometrajes. Comenzaba con un estreno de excepción, nada menos que Luis Buñuel y *El ángel exterminador*, el argentino Leopoldo Torre Nilsson y su *Martín Fierro*, para terminar con *La madriguera*, de Carlos Saura.

Escritores, poetas y músicos españoles e hispanoamericanos se dan cita en "Un salto a las Letras Hispánicas de hoy" y la "Fiesta del Disco Hispanoamericano", esta última con el debut gaditano del joven cantaor José Menese. También procedente de Alcances 68 tiene lugar el esperado homenaje a Luis Berenguer, Premio Nacional de la Crítica 1968 por *El mundo de Juan Lobón.*

A partir de ese año se inicia una larga andadura salpicada de anécdotas, éxitos y no pocas dificultades. Fernando Quiñones dividió por

edades, como la historia de la ciudad, la historia de sus Alcances. Así la Edad Antigua o Púnica y la Romana se corresponderían con las primeras ediciones (desde 1968 a 1974), las de la Semana Cultural de Arte Nuevo, semanas que excedían siempre los siete días del calendario; la Edad de las Luces comenzaría en 1975 cuando gracias a la intervención del entonces Gobernador Civil Antolín de Santiago Alcances recibe ayuda institucional, subtitulándose como Julio Cultural Gaditano y cuyas actividades se extenderían durante todo un mes. La Edad Contemporánea, tras el relevo de Fernando Quiñones por José Manuel Marchante en 1979 se iniciaría hacia la década de los noventa. [12]

Una serie de premisas orientan desde un principio el proyecto: está destinado a un público amplio, que abarca todos los estamentos de la sociedad gaditana a los que se les ofrecen productos de calidad, en la mayoría de los casos de forma gratuita, desde las manifestaciones más vanguardistas al reconocimiento a los clásicos, sin olvidar tampoco el patrimonio andaluz y gaditano, como en el caso del flamenco. Se abarcaron todo tipo de disciplinas tomadas en sus acepciones más exigentes y sobre todo se impuso la independencia de criterios en la elaboración de las programaciones, en unos años en los que las presiones de uno y otro lado hacían difícil mantener esta postura. El cumplimiento de esos objetivos fue muy pronto recompensado por la aceptación popular de sus actividades y el prestigio y reconocimiento nacional e internacional.

La arrolladora personalidad de su creador, su entusiasmo, voluntad, y grandes dosis de imaginación, hicieron posible unas programaciones que se gestionaban con muy escaso presupuesto, y que llegaban felizmente a buen término gracias a la amistad de artistas, cineastas y escritores repartidos por todo el mundo.

Desde los primeros años de su existencia Alcances es el motor que anima los veranos gaditanos. A partir de entonces, de una forma u otra, con su influencia o su intervención directa, Fernando Quiñones (y con él Alcances) están relacionados con todo lo que tiene que ver con la cultura gaditana. Algunos ejemplos: la Academia Universitas, sede de las primeras reuniones del equipo alcancista, desarrollaba por esos años una interesante programación con conferencias, sesiones de cine y un grupo

[12] QUIÑONES, Fernando: "Del abuelito, sus batallas", *Diario de Cádiz* (11.9.1996), p. 22.

teatral; el Club Caleta, el Colegio Mayor Chaminade, la Escuela de Náutica, el Instituto Columela, el Museo de Bellas Artes, la Diputación Provincial (que se estrenó como sala de exposiciones para Alcances) son los escenarios de sus actos paralelos; el Conservatorio acoge los conciertos de música clásica y contemporánea; los teatros y cines locales para las sesiones cinematográficas; las aportaciones del Cine Club Universitario, los escritores y poetas de grupos literarios como Marejada o Jaramago, la peña flamenca "Enrique el Mellizo"...

Fernando Quiñones creó un espacio "nacido de la libertad cuando no la había" que ahora, treinta y un años después, y a la vista de sus realizaciones, se nos aparece como uno de los proyectos culturales más ambiciosos de la historia de la ciudad. Un breve repaso a sus programaciones durante su gestión, desde 1968 a 1978, así nos lo confirma.

Desde el punto de vista literario los poetas y escritores locales como Pilar Paz Pasamar, Luis Berenguer o los más jóvenes del grupo literario Marejada se mezclaron con autores de España e Iberoamérica como José Hierro y Fanny Rubio (1970); Dámaso Alonso, Luis Rosales, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines y Félix Grande (en emisión radiofónica de 1971); el homenaje a Pío Baroja en el centenario de su nacimiento y los últimos nombres de las letras hispanoamericanas con el escritor boliviano Pedro Shimose, el argentino Juan Carlos Curutchet y el puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel (1972); un nuevo homenaje, también radiofónico, esta vez dedicado a Jorge Luis Borges, y la "Nueva Poesía de América y España" con los gaditanos de Marejada (Jesús Fernández Palacios, Alfonso Sánchez, José Ramón Ripoll, Paco Lorenzo y Manuel Fernández Bago), el nicaragüense Luis Rocha y el chileno Galvarino Plaza (1973); la poesía andaluza representada por el malagueño Alfonso Canales y el cordobés Pablo García Baena (1974); José Manuel Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Jesús García Sánchez, Fernando Millán y los poetas de Marejada juntos en 1975; "Una tarde con Antonio Gala" en 1976; la poesía argentina de Diana Raznovich y Arnoldo Liberman, y el más esperado, Rafael Alberti, en una ya histórica tarde en la Facultad de Medicina (1977). Félix Grande, Francisca Aguirre y dos relatos, *Cuqui y Legiona-*

ria de Fernando Quiñones fueron los protagonistas de la despedida del escritor gaditano en 1978.[13]

El teatro estuvo representado también por compañías de ambos lados del Atlántico. En 1971 y 1975 el Teatro Nuevo Mundo de Madrid puso en escena *La pancarta (lo está terminantemente prohibido todo lo que no es obligatorio)* y *Las hormigas*, ambas de Jorge Díaz. Del mismo autor es también *Dos días breves* que los madrileños Ecuación presentan en 1977. La Cuadra de Sevilla, nacida en 1971, era por entonces el grupo más destacado de la nueva escena andaluza. Tres de sus montajes se incluyen en la programación de Alcances: *Quejío* en 1972, el cortometraje *Los palos (Barranco de Víznar)* y la obra *Herramientas* en 1977. En 1973 son Cizalla, Teatro de Cámara y Ensayo los que estrenan *El señor pesa cada día más* de José María Lacoma; en 1974, *Días felices* de Samuel Beckett (autor inédito hasta entonces en la ciudad) es interpretada por la compañía madrileña Ruiz de Alarcón. En el Julio Cultural Gaditano de 1975 se presenta la compañía viguesa Esperpento, con *La orgía*, del colombiano Enrique Buenaventura. En 1976 el Teatro Libre de Madrid trae *¡Viva el duque, nuestro dueño!* de José Luis Alonso y en 1978 los argentino-uruguayos de Gente de Teatro del Río de la Plata presentan *Pájaros blancos sobre calles grises* de A. Adellach. Y también hubo un lugar para los grupos gaditanos: en 1976 Metáfora, de San Fernando y su *Libro de la Sabiduría* y en 1978 Carrusel y la *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representado por los locos de la Casa de Salud de Charenton, bajo la dirección del Marqués de Sade* de Peter Weiss.

El apartado musical cumplió con creces las exigencias de calidad, variedad y novedad, motores de Alcances. Música antigua, clásica y contemporánea (casi inédita en Cádiz); cantautores españoles (Pablo Guerrero, Luis Pastor) y folklore hispanoamericano, jazz, y una especial atención al flamenco integraron unas ediciones de las que podemos recordar algunos de sus momentos más significativos. Los homenajes a Enrique el Mellizo en 1970; a Igor Stravinsky, fallecido en abril de 1971, a

[13] *Legionaria* sería poco después la novela *Las mil noches de Hortensia Romero* y Ramón Rivero, presente en aquel acto, montó con ella su *Legionaria*, que el Teatro del Mentidero estrenó en el Gran Teatro Falla un año después de esa lectura pública, el 22 de julio de 1979 (*Diario de Cádiz*, 26.7.1979, p. 3).

los cantaores gaditanos Antonio y Manolo Vargas en 1973 y a José Núñez (Pepe el de la Matrona) en 1975. Las presentaciones gaditanas de los cantaores José Menese (1969) y Enrique Morente (1972) o la conferencia-coloquio de 1974 con el compositor Luis de Pablo y el pianista Rafael Gómez Senosiain titulada "Dos pianos cara al siglo XXI". El colofón lo puso el recital ofrecido por el Atrium Musicae de Madrid en la Catedral Vieja el 26 de julio de 1977, cuando el obispo Antonio Dorado y el poeta Rafael Alberti se sentaron juntos para escuchar las *Cantigas* del rey Alfonso X el Sabio en su templo gaditano.

Desde los maestros consagrados a los que por entonces se abrían paso, todos tuvieron cabida en las exposiciones de Alcances. Los gaditanos conocieron la evolución de la plástica contemporánea en "Cádiz, reflejo español de la Bienal de Venecia 1970", una selección de obras originales de algunos de los artistas españoles presentes ese año en la Bienal italiana como Eduardo Úrculo, Pablo Serrano, Luis Gordillo; "La Figura" (1971), una aproximación a las diferentes representaciones de la figura humana en los trabajos de diecinueve artistas encabezados por Cecilio Plá, Gustavo de Maeztu y Julián Grau Santos; los homenajes al pintor toledano Rafael Canogar en 1972 y a Pablo Picasso en 1973, fallecido en abril, con una pequeña pero significativa colección que Rafael Alberti, desde Roma, dedica a su amigo malagueño y a Cádiz; las antológicas de pintura y escultura de Manuel Viola y Eduardo Carretero; en 1974 "Un maestro de ayer y un escultor de hoy": Daniel Vázquez Díaz y Enrique Salamanca; y junto a ellos una antología de arte contemporáneo que las Galerías Skira envían desinteresadamente desde Madrid, con obras de Picasso, Miró, Dalí, Mármol, Henri Moore, Tapies y Chillida. De 1975 es la recordada "Obra gráfica de Eugenio Chicano". En 1977 se montan "Goya 78: pre-Homenaje" y la "Primera Exposición Nacional de Malacología". Y finalmente, de 1978, es "La mujer en las artes plásticas".

Pero si por algo se destacó el proyecto cultural de Fernando Quiñones fue por su dedicación al cine, presentado sin cortes ni censuras. En su modestia, y sin pretenderlo, pues su objetivo no era emularlos, sino presentar a los gaditanos una muestra cinematográfica novedosa y de calidad, Alcances consiguió siempre estar a la altura de otros grandes y reputados festivales cinematográficos, como Valladolid o Benalmádena, y se adelantó a Huelva, como no podía ser de otra manera en una ciudad como Cádiz, en su dedicación al cine iberoamericano.

Un pequeño resumen de las diferentes fases de la Muestra en estos primeros años nos permite comprobar que su oferta, con su diversidad de géneros y culturas, era –y sigue siendo– la única referencia para conocer y analizar ese otro cine que nunca se estrena en las pantallas comerciales gaditanas. Desde el Pequeño Festival de Cine (1968-1974) se llegaría a la Muestra Cinematográfica del Atlántico (1975) durante el Julio Cultural Gaditano, que quedaba así dividido en tres semanas de cine: la dedicada a un autor o un país; la Semana Iberoamericana, a concurso; y la Antología de Cine Contemporáneo. En los primeros años sobresalen, entre otros, filmes como: *Antonio das Mortes* de Glauber Rocha, *Kwaidan* de Masaki Kobayashi, *Las margaritas* de Vera Chytilova, *Calcuta* de Louis Malle, *Lucía* de Humberto Solás, *Fat city* de John Huston, *La llamada del lago* de Witold Leszczynski, André Delvaux y su *Cita en Bray, Yawar Mallku (Sangre de cóndor)* de Jorge Sanjinés, *Caliche sangriento* de Helvio Soto, *Images* de Robert Altman, *Los días del agua* de Manuel Octavio Gómez, *La muralla verde* de Armando Robles Godoy, *El rey Lear* de Grigory Kozintsev, *Easy rider* de Dennis Hopper y *Fuego de paja*, de Volker Schlöndorff. Los homenajes dedicados a Joseph Losey, Carl Theodor Dreyer, al cortometrajista Norman McLaren y las sesiones infantiles "Cine para chicos de 4 a 90 años". Desde 1975 son especialmente recordadas, además de las cintas premiadas por el público de la Semana Iberoamericana, el "Recuerdo a De Sica" con la proyección de su *Umberto D.* y el homenaje a Federico Fellini; de 1976 la semana titulada "Alemania, nuevo cine social" y las "Conversaciones de cine" con Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido; la "Semana de Cine Soviético" de 1977, y en 1978 el nuevo cine checoslovaco acompañado de películas agrupadas en secciones tituladas: "Nacimiento de una independencia: Argelia", "Límites del amor" y "Homenaje a Wim Wenders".

El decano de los festivales andaluces acaba de cumplir treinta y un años, justo es por tanto rendir nuestro pequeño homenaje a su creador, al que el cine debe todavía un último reconocimiento. Su obra literaria, al igual que la de un buen número de escritores españoles contemporáneos, pese a sus innegables interés y calidad, permanece aún inédita para los realizadores cinematográficos.[14] Esperemos que por poco tiempo.

[14] Así por ejemplo, Luis Quesada en su libro *La novela española y el cine* (Madrid, Ediciones JC, 1986, p. 467) destaca las grandes posibilidades de llevar al cine algunos de los relatos de *La gran temporada* o la novela finalista del premio Planeta de 1983 *La canción del pirata*.

BIBLIOGRAFÍA. EDICIONES

NARRATIVA

Novela

Las mil noches de Hortensia Romero.
Ed. Planeta, Barcelona, 1979, 8 ediciones. Nueva edición: Plaza & Janés, Barcelona, 1997.
Versión parcial al inglés de Paul Hecht en "Triquarterly", Evanston, Illinois, USA, 1983; e integral al gallego para representación escénica, de Manuel Camba, 1982.

La canción del pirata.
Ed. Planeta, Barcelona, 1983, 4 ediciones.

El amor de Soledad Acosta.
Ed. Aguaclara, Alicante, 1989, y Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1983

El coro a dos voces (Novela en relatos)
Ed. Anaya & Mario Muchnik, 1997.

Encierro y fuga de San Juan de Aquitania..
Ed. Caja de Ahorro de Asturias, Col. Caleidoscopio. Oviedo, 1990.

Vueltas sin fecha
Ed. Bitzoc, Palma de Mallorca, 1994.

La visita.
Ed. Planeta,Barcelona, 1998.

Libros de relatos

Cinco historias del vino.
Ed. El Caballo y la Mar, Madrid, 1960.

La gran temporada.
Ed. Arión, Madrid, 1960, y 2ª versión muy corregida, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

La guerra, el mar y otros excesos.
Ed. Emecé, Colección Grandes Novelistas, Buenos Aires, 1966.

Historias de la Argentina.
Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1966.

Sexteto de amor ibérico.
Ed. Novelas y Cuentos, Madrid, 1972.

El viejo país.
Ed. Monte Avila, Caracas/Barcelona, 1978.

Nos han dejado solos.
Ed. Planeta, Colección Fábula, Barcelona, 1980.

Viento Sur. (Antología de relatos)
Alianza Editorial, Madrid, 1987, y 2ª ed. ampliada y titulada *Con el viento Sur,* misma editorial, 1996.

Doce relatos andaluces.
Ed. Arte y Literatura. Colección Bolsilibros, La Habana, 1989.

POESÍA

1ª Época

Ascanio o Libro de las flores.
Col. A quien conmigo va, Málaga, 1957.

Cercanía de la Gracia.
Ed. Rialp, Col. Adonais, Madrid, 1957.

Retratos violentos.
Col. Alcaraván, Arcos de la Frontera, 1963.

En vida.
1ª ed. Cultura Hispánica. Colección La Encina y el Mar, Madrid, 1964. 2ª ed. corregida, Cultura Hispánica. Colección Leopoldo Panero, Madrid, 1974.

2ª Época

Las crónicas de mar y tierra.
Ed. Ciencia Nueva. Colección El Bardo, Madrid, 1968.

Las crónicas de Al-Andalus.
Ed. Llibres de Sinera. Col. Ocnos, Barcelona, 1970.

Circunstancias y acordes.
Col. Poesía para todos, Madrid, 1970.

Ben Jaqan.
Ed. Llibres de Sinera, Col. Ocnos, Barcelona, 1973.

Las crónicas americanas.
Colección Aguaribay, Madrid, 1973. (Hay una edición parcial posterior en Buenos Aires).

Memorandum.
Col. El Olivo, Jaén, 1973.

Las crónicas del 40 o Salero de España.
Ed. Ayuso, Col. Hiperión, Madrid, 1976.

Las crónicas inglesas.
Ed. Antoni Bosch, Col. Savón, Barcelona, 1980.

Muro de las hetairas, también llamado Fruto de Afición tanta o Libro de las Putas.
Ed. Hiperión, Madrid, 1981.

Los poemas flamencos y un relato de lo mismo.
Col. Torre Tavira, Cádiz, 1983.

Las crónicas de Hispania.
Col. Rusadir, Melilla/ Granada, 1985.

Las crónicas de Castilla.
Col. Torre Manrique, Madrid, 1989.

Tiempos.
Col. Tediria, Málaga, 1992.

Las crónicas del Yemen.
Col. Maillot Amarillo, Granada, 1994.

Casa puesta en placeres.
Ed. Cuadernos de la Selva Profunda., Logroño, 1994.

Las crónicas Yugoslavas.
Ed. Renacimiento, Sevilla, 1997.

Geografía e Historia.
Ed. Los Cuadernos de Sandua, Córdoba, 1997.

Cien Poemas.
Antología a cargo de Carlos Marzal. Ed. Hiperión, Madrid, 1997.

Los Poemas de Córdoba.
Ed. Diputación de Cordoba, 1998.

Las crónicas de Rosemont.
Col. Visor, Madrid, 1998.

Libro de las Crónicas. Obra Escogida I.
Ed. Hiperión y Oba, Madrid, 1998.

TEATRO

Tres piezas de horror.
(sobre textos y sueños de Lord Dunseny, infante D. Juan Manuel y W.W. Jacobs). Estrenada por "Gris pequeño Teatro". Director: Luis Balaguer. Cádiz, 1961.

Legionaria.
Estrenada por "Teatro del Mentidero" con Ramón Rivero como único actor, Cádiz, 1979. Director: Pere Francesch. Unas mil reprersentaciones en España y ambas Américas a cargo de R. Rivero y de otros actores.

Carmen.
Versión españpla de la ópera de Bizet, en colaboración con J.R. Ripoll. Estrenada en la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla y representada a seguido en San José de Costa Rica. Director: José Tamayo, Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980.

Andalucía en pie.
Estrenada en el Teatro Lope de Vega. Director: José Tamayo, Sevilla, 1981.

El grito.
Estrenos en los teatros Falla de Cádiz y Español de Madrid, 1982. Director Anagel Ruggiero. Realizadora de la versión televisiva: Mara Recatero, 1984. Ed. Preyson. Col. Teatral de Autores Españoles, Madrid, 1983.

Si yo les contara.
Estrenada en el Teatro Falla de Cádiz por Teatro del Mentidero con Ramón Rivero como único autor, 1984. Direectora: Nuria Massot. Barcelona, Teatro Regina,1984.

El Testigo.
Relato en versión escénica del grupo "Teatro del Sur", de Granada. Estrenada en Cádiz, julio 1986.

Estudios y Ensayos

De Cádiz y sus cantes.
1ª ed. Seix y Barral, Col. Anteo, Barcelona, 1964.
2ª ed. Muy aumentada y corregida, Ed. Del Centro, Madrid, 1974.

Nuevos rumbos de la poesía española.
Ed. Columba. Buenos Aires, 1966.

Andalucía.
Ed. Clave, Madrid, 1968, con fotos del húngaro Nicolás Müller y ediciones en inglés, francés y alemán.

El Flamenco, vida y muerte.
1ª ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1971; 2ª ed. Editorial Laia, Barcelona, 1982; 3ª ed. en preparación , con un epílogo de J.M. Gamboa.

Toros y Arte Flamenco (en colaboración con José Blas Vega). Vol. VII de la Enciclopedia "Los Toros", de J. Mª de Cossio. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1982.

El Flamenco.
Enciclopedia Temática Ciesa. Cia Internacional Editora. Vol. XII. Barcelona, 1985.

Oscar Estruga, escultor.
Ed. del Mall, Barcelona, 1985, con versiones a catalán, francés e inglés.

Antonio Mairena. Su obra, su significado.
Ed.Cinterco, Madrid, 1989.

Fotos de Carne.
Ed. Silex, Madrid, 1990.

¿Qué es el Flamenco?
Ed. Cinterco, Madrid, 1992, con ediciones en francés, inglés y alemán.

...Y al Sur Jimena.
Con fotos de Josep Capallá, Ed. Oba, 1996.

Por la América Morena
Ed. Ayuntamiento de Cádiz, 1998. Introducción de Marieta Cantos Casenave.

Celuloide al Canto y otros artículos de cine.
Ed. Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz y Muestra Cinematográfica del Atlántico, Cádiz, 1998. Selección y edición de Elena Quirós Acevedo.
Prólogo de José M. Benítez Ariza.

ANTOLOGÍAS

Joyas del cuento español.
Ed. Selecciones, Madrid, 1965.

Joyas del cuento europeo.
Ed. Selecciones, Madrid, 1966.

Crónicas de España.
Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires. 1966.

Joyas del cuento norteamericano.
Ed. Selecciones, Madrid, 1967.

Crónicas de Italia, en colaboración con Nadia Consolani.
Ed. Jorge Alvarez, Buennos Aires, 1968.

Latinoamérica viva.
Ed. Sagitario, Barcelona, 1969.

Los relatos más bellos del mundo.
Ed. Selecciones, Madrid, 1969.

Maupassant: Bola de sebo. Melville: Bartelby. "Clarín": Doña Berta.(Tres maestros del siglo XIX)
Ed. Silex, Madrid, 1989.

Traducciones de narrativa y poemas del autor al francés, inglés, italiano, alemán, árabe y portugués.

SERVICIO•DE•PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD•DE•CADIZ

9 770214 984205